上海市高校人文社会科学重点研究基地基金资助
蓬瀛道教音乐研究基金资助
中国仪式音乐研究丛书

中国道教音乐史略

（修订版）

刘红 主编

文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House



中国道教音乐史略

（修订版）　　刘 红 主编





文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

中国道教音乐史略/刘红主编．—修订本．—北京：文化艺术出版社，2012.10

ISBN 978－7－5039－5483－2

Ⅰ．①中… Ⅱ．①刘… Ⅲ．①道教—宗教音乐—音乐史—中国
Ⅳ．①J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2012）第 242233 号

中国道教音乐史略（修订版）

主　　编　刘　红
责任编辑　王　红
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www. whyscbs. com
电子邮箱　whysbooks@263. net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　（010）84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　（010）84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2013 年 1 月第 1 版
　　　　　2013 年 1 月第 1 次印刷
开　　本　700 毫米×1000 毫米　1/16
印　　张　17
书　　号　ISBN 978－7－5039－5483－2
定　　价　36.00 元



修订版说明

本书完成于1995年初，并于1996年1月由台湾新文丰出版公司出版了中文繁体境外版。十多年后，作为上海市高校人文社会科学重点研究基地·上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”的“中国仪式音乐研究丛书”之一，又在内地出版了本书的中文简体修订版。

《中国道教音乐史略》是第一本较为系统性归纳、梳理道教音乐起始由来及演变发展的专题著作。1994年，正于香港中文大学修读博士学位，时任“中国传统仪式音乐研究计划”副主持、研究员的刘红，向该计划主持曹本冶提出了撰写一部道教音乐简史的想法。经深入讨论，曹教授认为这是一个很有挑战性的课题，为此，成立了一个编写小组，由曹本冶和时任武汉音乐学院“道教音乐研究室”主任的王忠人分别担任主编、副主编，其他撰稿人包括甘绍成、刘红和周耘。刘红草拟了书稿大纲及各章节内容框架，再经曹本冶、王忠人审定并确定撰写细目，由各撰稿人分别撰写。各章节撰写分工如下：周耘、刘红：第一章，甘绍成：第二至四章，王忠人：第五章，刘红：第六章。书稿的整体编修、统稿由曹本冶负责，刘红协助曹本冶作全书的调整、编辑、定稿。此次出版的修订版由刘红担任主编，除对初版文稿进行修改，注释作调整、核对、规范之外，还对第一章和第六章的内容作了部分增补。

道教音乐史的梳理是一前人还没有系统做过的课题，有关文献资料不但缺乏，而且零散，这是本书撰写中遇到的最大困难，相关内容亦因此而显得单薄、粗浅。又加上集体合作撰写完成，于文体风格上也很难达至统一、协调。作为初步探索性的这一成果，疏漏错舛之处，敬请读者原谅指正。

刘　红

2011年4月于上海音乐学院

目·录

第一章
道教音乐之源

一、 概述

道教是中国土生土长的宗教。道教的正式形成一般定为东汉末年至魏晋时期。产生于中国本土的道教实际上是我们远古华夏民族的原始宗教信仰的历史积淀。古代社会流传的鬼神崇拜、自然崇拜和民间巫术，战国秦汉时期的神仙传说与方士方术，先秦老庄哲学和秦汉道家学说则是早期道教的直接和主要来源。道教文化带有鲜明的民族文化烙印。

道教音乐伴随道教的产生而产生，是道教斋醮法事活动不可或缺的内容和重要组成部分。远古先秦时期的巫觋祭仪乐舞直接孕育了道教音乐，神乐传说使道教音乐染上神秘性和清虚、玄妙的特质，老庄哲理和道家学说则赋予道教音乐深邃隽永的内涵。面对风采多姿的远古先秦巫觋祭仪乐舞，缤纷奇丽的荆楚巫风乐韵似乎更受青睐，早期道教斋醮法事音乐从中吸纳大量的成分，使楚乐巫音在道教音乐的史前期占有更重要的地位并作为道教音乐最主要的源头。

作为道教音乐之源的古代祭祀乐舞是中国古代音乐的重要构成，其发展水平与状况自然受我国远古先秦时期的生产力、社会及音乐文化发展整体状况的制约。

二、 远古先秦时期的生产力及社会状况和道教的孕育

1. 生产力及社会状况

早在四五十万年前，中华民族的远祖就已经居住在这片广袤的土地上。他们不断地用自己的劳动和险恶的自然界作斗争，改善生活环境，发明了人工钻木取火。到了约五万年前，就是旧石器时代的晚期，我们的祖先过着猎兽、捕鱼的生活。在距今约六七千年前的新石器时代，人们开始使用经过磨制的新石器作工具。他们还用土烧制成精美的陶器；用弓箭射击远处的鸟兽。他们也开始了播种谷物，以保证经常的生活资料来源。

这种原始氏族公社生活一直经历了几十万年。它包括母系氏族社会和父系

氏族社会两个阶段。长江流域的河姆渡文化和黄河流域的仰韶文化、马家窑文化等，属母系氏族社会的文化遗存；而龙山文化、青莲岗文化、屈家岭文化、大汶口文化、良渚文化和齐家文化则是父系氏族社会的文化遗存。在氏族公社里，氏族长由大家推选，生产资料公有。人们共同劳动、共同消费。没有阶级、没有劳力和劳心之分。

除了生存所必需的生产活动，原始宗教活动如万物有灵、图腾崇拜、鬼神信仰、祖先敬仰等和巫术是远古人们的重要生活内容。宗教与巫术及原始艺术（当然包括原始音乐）关系十分密切，二者几乎密不可分。原始音乐曲调简单，节奏是其主要因素。它的最大特点是歌（诗）、舞、乐三者结为一体。

从公元前20世纪的夏朝起，我国进入奴隶制社会，这是以私有财产的出现，私有制的建立、阶级和国家组织的逐渐形成为标志。

夏朝亡于东方新起的商，商朝时，主要生产事业是农业和畜牧业，手工业也已经发展起来。青铜器的冶炼和铸造已达到很高的水平。大约从商朝时，脑力劳动和体力劳动已有分工。殷商巫风盛行，出现了拥有较高知识的人物——巫和史。巫、史都代表鬼神发言，操纵指导国家政治和国王行动。巫偏重鬼神，史偏重人事；巫能歌善舞与医治疾病，代鬼神发言主要用筮法；史能记人事、观天象与熟悉旧典，代鬼神发言主要用卜（龟）法。商王向祖先问卜，祈求保佑。其时，要把问卜的事情、卜占的结果和日后的应验，用一种象形文字刻在龟甲或牛骨上，这就是“甲骨文”。这种刻成的占卜记载叫做“卜辞”。巫、史成为专司占卜的职务。巫同时又是为统治者服务的专业音乐家和舞蹈家。商代的艺术有着浓郁的巫风。由于专业性质的仪式音乐家——巫的出现，使音乐的技艺水平有很大的发展。当时的乐器品种已相当多样，由于青铜冶炼和铸造技术的快速发展，已出现了制作精细的编钟、铜磬和铜鼓。

西周约始于公元前11世纪。周人很早就在黄土高原泾、渭二水的谷地定居下来，过着农耕生活。由于受到周边一些游牧部落的侵袭，周人屡次被迫迁移。他们不能从别族获得大量奴隶，因而奴隶制未能充分发展；但他们却依靠自力更生迅速地强大起来，为中国古代社会向封建制的过渡较早准备着条件。从文王始施行仁政，所谓仁政即比奴隶制度温和得多的封建制度，使国家逐渐强盛

起来。终于，当商统治者一方面为内部激烈的阶级斗争所迫使，向四周各族进行一系列掠夺奴隶的战争，引起各族一致的反抗；另一方面，又以其奢侈的生活、长期的战争消耗大量的财富，更加重了对人民的剥削的时候，周武王以其新兴的力量，率领周人向商进攻，受到各方拥戴，一举而灭了商朝，建立了周王国。

西周是当时世界上为数不多的奴隶制文明大国。它既是奴隶制社会的全盛时期，也是早期封建社会的开端。新的生产关系使经济进一步得到显著发展，文化、艺术也得到空前的提高。与前代相比，西周在音乐上也达到了更高水平。一方面，民间音乐迅速发展；另一方面，中国历史上头一个比较明确完备的宫廷“雅乐”体系和完整的音乐教育制度得以建立。周代出现了更多的乐器种类，表达性能更加提高，并首次将乐器依据制作材料分成金、石、土、革、丝、木、匏、竹八类，称为“八音”。还产生了多种音阶调式，创立了十二律。已经有了绝对音高及半音的理论观念，对旋宫转调有了初步的认识。创制于西周初年的大型乐舞《大武》，可以说较全面地反映了当时的音乐水平，也代表了奴隶社会宫廷歌舞艺术的最高水平。

春秋战国是我国奴隶社会向封建社会转化和封建社会初步形成的时期。当时列国纵横，战争频繁，几百个小国逐渐归并为几个大国，为我国统一的多民族的封建国家的建立奠定了基础。随着冶铁技术的发展和铁器的使用，各国农业、手工业和商业都得到了迅速的发展。各地区、各民族在经济文化方面相互交流，相互影响，也推动了音乐文化的发展，民间音乐文化呈现出前所未有的繁荣景象。《诗经》中的十五国“风”，就大都是取自于各地的民间歌谣。当时，城市经济在商品交流不断扩大的过程中得到很大发展，如齐国的临淄、赵国的邯郸、秦国的咸阳、楚国的郢，都是繁荣的大城市。城市里丰富的音乐生活产生了不少优秀的民间歌手和器乐演奏家。南方的楚国，音乐文化尤其发达。《下里》、《巴人》、《阳春》、《白雪》等“楚声”流传甚广。楚国大诗人屈原根据当时“楚声”中的民间祭祀神歌填写了《九歌》、《离骚》等千古传诵的“楚辞”佳作。此时的歌曲已包括了多种曲式结构。从湖北随州擂鼓墩战国早期曾侯乙墓出土的六十四件编钟和大型的“钟鼓乐队”，展示了当时音乐的整体情

况和最高水平。尤其是乐队中“一钟双音，十二律齐备”的六十四件编钟，雄辩地说明当时我国音乐文化的高度发展程度。另外，战国时期主要代表新兴地主阶级利益称为诸子百家的士，在政治上和学术思想上都十分活跃，形成先秦文化史著名的儒、道、法、墨等诸子“百家争鸣”的局面。

2. 道教的孕育

中国道教正式形成约在东汉、魏晋时期。但是中国道教的孕育时间之长，在世界宗教文化史上恐罕有相比者。如果把道教比作一条大河，那么，它的源头正是整个远古先秦的中国古代文化。中华民族辉煌灿烂的上古文明的许多成就化成无数涓涓细流汇入了这条奔腾不息流经千年的宗教河流。将道教的纷繁源头稍作梳理，其主要来源可归纳为以下三个方面[①]：

来源一，古代社会的原始宗教信仰和民间巫术。

中国古代盛行自然崇拜和鬼神崇拜等原始宗教祭祀活动，它们是道教得以产生的土壤。《尚书·舜典》说：“肆类于上帝，礼于六宗，望于山川，偏于群神”；《礼记·祭法》说：“山林川谷丘陵，能出云，为风雨，见怪物，皆曰神，有天下者祭百神”；又说：“此五代之所不变也”；这正是对早期宗教的回溯。中国自古以农业立国，故历来重视对掌管农业的社稷之神的祭祀。《史记·封禅书》说：“自禹兴而修社祀，郊社所从事尚矣。”《左传·襄公七年》说：“夫郊祀后稷，以祀农事也。”其他如日神、月神、星辰之神、山神、河神、风神、雷神、户神、灶神等诸神，皆起源甚古而绵延不绝，形成普遍的民间信仰。《史记·封禅书》说，汉初“雍有日、月、参、辰、南北斗、荧惑、太白、岁星、填星、二十八宿、风伯、雨师、四海、九臣、十四臣、诸布、诸严、诸述之属，百有余庙”，由此可见崇拜神灵风气之盛。上述百神，有许多后来为道教所吸收，变成道教的尊神。道教对民间信仰中神灵吸收改造不仅始于早期，在后来的发展过程中也从未间断。

巫是古代交通鬼神的人，是人与鬼神的媒介，《说文》谓巫是“女能事无形，以舞降神者也”。远古先民们崇拜神灵，是为了祈福免灾。但神灵奥秘难

---

① 资料参考任继愈主编：《中国道教史》，上海：上海人民出版社，1990年，第9—12页。

识，于是有巫祝出来专门负责宗教祭祀活动，探知神意，沟通神人，求助鬼神之力为人降福消灾。巫，又称为巫觋，《国语·楚语》说："在男曰觋，在女曰巫。"而巫与祝略有区别，祝是在祭祀时"主赞词者"，即负责宗教祭祀礼仪者，如迎神、致祷等事项。如果说巫是用歌舞来降神悦神，祝则以言辞与神交通，合称巫祝。后以道教宫观中司香火者叫庙祝，便是古名延续。殷人尚鬼重巫，《尚书·伊训》说："敢有恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风。"国王事无大小，都得请鬼神指导，也就是必须得巫史指导方能行动。巫祝在殷周时地位很高，先民以为疾病是恶鬼附体所致，须用巫术加以解除，由此而有符咒驱鬼的法术。《吕氏春秋·勿躬》说："巫彭作医"，可知古代巫与医是不可分的。后来道教用符水治病，以及祈禳、禁咒等，皆源于此。春秋以降，巫风依然盛行，尤其是在南方的荆楚地区巫风更浓。巫在楚国的地位较之诸夏也要高得多，他们甚至把大巫观射父视为第一国宝。《国语·楚语》观射父谓"家为巫史"，实际反映了当时楚国的社会风尚。《楚辞·九歌》源于楚地民间祭歌，《离骚》中有巫或降神，《招魂》中有巫阳下招，都是有力之佐证。更有甚者，桓谭《新论》载："昔楚灵王骄逸轻下，信巫祝之道，躬执羽绂，起舞坛前。吴人来攻，其国人告急，而国王鼓舞自若。"好一个尚舞喜巫的国君！难怪《吕氏春秋·侈乐篇》要说"宋之衰也，作为平钟；齐之衰也，作为大吕；楚之衰也，作为巫音"了。道教产生于楚地，与楚文化重淫祀、祠鬼神的传统一脉相承。下至秦汉，巫风仍然流行，只是内容形式有所变化发展，除以歌舞降神外，还搞一些符箓、禁咒和幻术。总之，道教正是直接承袭了先秦种种神道巫风而兴起的。尤其是符箓派的符咒、斋醮、科仪，多取自先秦的鬼神祭祀活动与巫术。鬼神崇拜和巫术，是道教成为多神教的原因。

来源二，神仙传说与方士方术。

神仙崇拜是中国道教信仰的核心，是它有别于其他宗教教义的最显著特点。道教的神仙不同于一般鬼神，他们不是幽冥虚幻的精灵，而是真实的人个体生命的无限延伸和升华。具体地说，神仙形如常人却能长生不死，逍遥自在，神通广大。

神仙传说起于战国时期的荆楚文化和燕齐文化。楚人"信巫鬼，重淫祠"，

神话传说也很丰富。如《山海经》里记载有奇异诡谲的神灵，或“以乳为目，以脐为口，操干戚以舞”（《海外西经》记刑天），或“人身而龙首”（《中山经》记计蒙）或“龙身而人形”（《海内东经》记雷神），或“鸟身人面”（《海外东经》记句芒）。《庄子》里的神仙更是飘然潇洒之至，他们“肌肤若冰雪，绰约若处子，不食五谷，吸风饮露，乘之气，御飞龙，而游乎四海之外”，“千岁厌世，去而上仙，乘彼白云，至于帝乡，三患莫至，身常无殃”，“上窥青天，下潜黄泉，挥斥八板，神气不变”。《齐物论》说：“至人神矣，大泽焚而不能热，河汉泾而不能寒。”这种神人、圣人不食人间烟火，不怕水火侵害，腾云驾雾，来去自由。《列子》更进一步地引申庄子对仙人、真人的赞美，夸饰仙境之美与神秘虚幻。《汤问篇》说，渤海之东很远的地方有一大壑，名曰“归墟”，其中有五座山，一曰岱舆，二曰员峤，三曰方壶，四曰瀛洲，五曰蓬莱。仙人居于“归墟”的五座大山上：“其山高下周旋三万里，其顶平处九千里，山之中间相去七万里，以为邻居焉。其上台观皆金玉，禽兽皆纯缟，珠玕之树皆丛生，华实皆有滋味，食之皆不老不死。所居之人皆仙圣之种，一日一夕，飞相往来者，不可数焉。”《楚辞》中也有生动浪漫的神游故事。《离骚》想象自己升天，“前望舒使先驱兮，后飞廉使奔属，鸾皇为余先戒兮，雷师告余以未具，吾令凤凰飞腾兮，又继之以日夜”。《九章》吟道：“驾青虬兮骖白螭，吾与重华游兮瑶之圃。登昆仑兮食玉英，与天地兮比寿，与日月兮齐光。”后来道教描绘的神仙生活，与此大同小异。

既有神仙，仙境之说，就必有认真的追求者，求仙的关键在于如何突破生死之大限，实现个体生命的永恒，于是“不死之方”出现了。据《战国策·楚策》记载有人献不死之药于荆王。《韩非子·外储说左上》也提到“客有教燕王为不死之道者”。神仙传说流行较广，兜售神仙方术的人多为巫觋，叫做方士，而神仙方术的热衷者主要是诸侯王。当时神仙传说和神仙方术同时盛行的地区是北方燕齐一带。燕齐地临大海，海天的明灭变幻，海岛的迷茫隐约，航海的艰险神奇，都引发人们丰富的联想遐思，因而出现前述“蓬莱、方丈、瀛洲”三神山的传说。齐威王、齐宣王、燕昭王都曾使人入海求此三神山和仙人之不死药。秦始皇统一天下后，多次东巡沿海，希望得到不死之药。此时有方

士徐市（福）深得秦始皇宠信，派遣徐市发童男女数千人入海求仙人仙药，但徐市经数年未有收获，白白花去大量钱财。后又派方士韩终、侯公、石生等求之，结果也一无所得。虽然“燕齐海上之方士传其术不能通，分别怪迂阿谀苟合之徒自此兴，不可胜数也”。

秦始皇之后，汉武帝刘彻更热心于神仙方术，第一个得他宠信的是方士李少君。《史记·孝武本记》记载，李少君以祠灶、谷道、却老方见汉武帝，帝尊之。李少君说：“祠灶则致物，致物而丹砂可化为黄金，黄金成以为饮食器则益寿，益寿而海中蓬莱仙者可见，见之以封禅则不死，黄帝是也。臣尝游海上，见安期生，食臣枣，大如瓜。安期生仙者，道蓬莱中，合则见人，不合则隐。”汉武帝信了李少君的话，于是“亲祠灶，而遣方士入海求蓬莱安期生之属，而事化丹砂诸药齐为黄金矣”。少君之后，“海上燕齐怪迂之方士多更来言神事矣”，[①] 如少翁、栾大、公孙卿之属，皆齐人，栾大称尝往来海中，曾见仙人安期，羡门之属，黄金可成，不死之药可得。仙人可致。公孙卿则编造了黄帝铸鼎，骑龙升天的神话，谓宝鼎复出，汉主封禅“能仙登天”，引得武帝大发感慨，说：“吾诚得如黄帝，吾视去妻子如脱跃身。”皇帝一人好之，上下万人趋之。这时武帝令人海求神山的方士达数千人，遣方士求神怪采芝药以千计，“齐人之上疏言神怪奇方者以万数”，此风沿至东汉不衰。成书于明章之际的《论衡》有《道虚》一篇，专驳流行的仙道传说，如黄帝铸鼎飞升，淮南王得道升天，卢敖学道成仙，东方朔度世不死，老子修道成真人，王子乔辟谷不食，可知神仙思想形成社会思潮，广泛传布于世。《后汉书·方术列传》所列方士与早期道士已很接近。只是这时的神仙方术还没有与道家理论相结合，也没有统一的教主和组织，只有分散的神道活动。神仙传说与方术是道教丹鼎派的直接来源，长生成仙说又是整个道教的核心教义，所以它与道教的诞生有最密切的关系。

来源三，先秦老庄哲学和秦汉道家学说。

老庄与秦汉道家原来都是哲学思想派系。《老子》、《庄子》、《列子》、《淮

---

① 《封禅书》。

南子》等书是学术著作。道教在理论上紧紧依托于道家，以道、阴阳、五行、八卦、天人合一等宇宙认知模式，构筑成道教理论的核心骨架，与道家结下不解之缘。

在中国历史上第一个阐述道的深刻含义，并将道升华为古典哲学最高范畴的是老子。老子《道德经》一书共七十三次提到道，道在各章中的含义也很不一致。细研《道德经》，不难发现，老子所说的道包含超越、无限、永恒之意。“道乃久”，即得道才能长久，道是不可言说的，“道可道，非常道”。老子认为，“常道”不是通过语言文字去认识的，因它既不是物质性的，也不是精神性的，“视之不见”，“听之不闻”，“抟之不得”，但又充塞整个宇宙之间，化生万物，孕育生灵，成为一切事物的内在核心，宇宙的内在支柱。“天得一以清，地得一以宁，神得一以灵，谷得一以盈，万物得一以生”，于是，宇宙的起源图式才勾勒出来了：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”那么，老子本人又从何而知“道”得“道”的呢?《道德经》中透露了“致虚极，守静等”，“守中”，“专气致柔”等认识道的特殊方法。老子没有直接交代这些方法的来源，他本人是掌握了这些方法的，而且“劝而行之”，实践有专，能够察知“谷神不死”，“玄机之门”，“天地之根”，达到了一种高深的境界。这种超越，无限、永恒之道的境界和真实内涵只有靠实践才能体悟得到。老子将其亲身体悟记作如下文字：“道之为物，唯恍唯惚。惚兮恍兮，其中有像；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信。”这段内容实在太过离奇，常人罕能描述，其实际内涵千百年来众说纷纭，至今未得一致，成为一件哲学公案。

老子之后，《老子》学派的继承者庄子在其《庄子》一书中，保持和发展了《老子》的哲学体系。总之，老庄之学虽非神学，道家思想亦非神学体系，但其中确实存在不少神秘主义的成分，这就极容易被宗教化。正是在这种情形下，后来的道教全面吸收，改造了以老子、庄子为代表的中国先秦道家哲学思想，利用道家作为桥梁，使其畅然通向宗教世界。当作为世俗信仰的秦汉巫术与神仙方术依附于老庄道家理论，形成一套独特的道教神学体系以后，一个与儒、佛并列的大型宗教便产生了。虽然道教并非道家，二者的联系与区别显而

易见，但老子既是道家的创始人，便正好被道教奉为教主和尊神。

从以上道教的三大来源，可看出道教的主要源头与古代荆楚文化、燕齐文化靠得更近一些，道家与神仙家主要存在于这两大文化区域中。具体到道教音乐，则与产生于南方的荆楚文化有着更多更直接的联系。

三、 祭祀乐舞与道乐的渊源关系

1. 巫仪乐舞开道乐之先河

道教音乐实即道教斋醮法事活动中使用的音乐，也可以称作“科仪音乐”、“法事音乐”、“日诵功课”等仪式音乐。中国古代的巫觋祭仪是道教斋醮法事的源头，巫觋祭仪中的巫乐舞则开道教斋醮音乐之先河。

古代的巫术内容非常驳杂庞大。占卜、祈雨、圆梦、驱疫、祀神等等活动都可以划归巫术的范围。巫觋是这些巫术活动中的主角，他（她）们被认为是与神力相结合的、半神半人的人。“通神”的巫觋在巫术祭仪中靠了神的力量或战胜疾病、或赢得丰收、或使灵魂升天、或能预知未来。巫觋在“严格地按照神所‘规定’的程序与方法办事”时便产生了巫术的各种严格而复杂的仪式。什么献牺牲、进旨酒、备玉璧、奉糈米、恒瑟交鼓、鸣吹竽、展诗会舞、清心斋戒、佩符悬带等等。

如此重要的角色自非普通人能够担当。故巫觋应是那些品格纯正、智慧超人、有异乎常人的禀赋和教养的人，正如观射父对楚昭王所说，“民之精爽不携贰者，而又能齐肃衷正，其智能上下比义，其圣能光远宣朗，其明能光照之，其聪能听彻之，如是则明神降之，在男曰觋，在女曰巫”[1]。除此之外，巫觋还必须是歌舞的能手。考究“巫”字，其与舞字同源。在卜辞中写作[illegible]或[illegible]，《说文》解为，“巫，巫祝也，女能事无形以舞降神者也。像人两袖舞形”。杨荫浏先生在其《中国古代音乐史稿》中说，“在卜辞中，[illegible]、[illegible]像一个人手执着两根牛尾，是‘舞’字。原来代表跳舞艺术的‘舞’字，后来就变成了代表掌握占

---

① 《国语·楚语下》。

卜而兼舞蹈艺术的人（指巫）了”。因此，巫与舞实是密不可分。在中国古代，巫的作用就是用歌舞以降神。降神的舞蹈者即巫，降神的动作就是舞，远古先秦时的舞自然是歌、舞、乐三位一体的原始艺术形式。在当时的人们看来，不先以乐舞使神灵愉悦而求神灵相助，自然难以成功。所以，清朝王国维也说，“歌舞之兴，其始于古之巫乎！巫之兴也，盖在上古之世，……古代之巫，实以歌舞为职，以乐神人者也”①。由此看来，远古先秦巫术祭仪中的巫觋实为道教音乐的初始作者。

文化人类学家马凌诺夫斯基这样评价巫术：“巫术是一套动作，具有实用的价值，是达到目的的工具，现代宗教中有许多仪式乃至伦理，其实都来源于巫术。”道教的情形与此完全吻合，道教的斋醮科仪，正是从古代祀神、祈福等巫觋祭仪中发展起来的。

古人祭祀鬼神，特别讲究净心诚意，古人认为，只有诚心诚意，鬼神才会感动，才会来消灾降福于人，否则心不诚则神不灵。《礼记·祭统》说：“及真将齐也，防其邪物，讫其嗜欲，耳不听乐，……心不苟虑，……手足不苟动。”此即所谓“身、口、心三业齐整”，耑食除烦，虔诚整肃，专一其心志之意。在“斋定其心”之外，还要“洁净其体”，有时甚至是折磨肉体。如果说“斋定其心”更多的是表现人们对神的虔诚，“洁净其体”与折磨肉体则在虔诚之心之上又增加了乞求神灵庇佑的迫切之情。所以在这种仪式中，人们要沐浴斋戒，不近荤腥，不行房事以表示自己的虔诚，还应向神倾诉自己的罪愆以求神的宽恕，或是折磨肉体换取神的怜悯与同情，诚如《祭法》所说：“斋者，精明之至也，所以交于神明也。”对于巫觋，这些自然被视为通往神鬼的门径。

道教的斋，便是从这种巫仪里派生出来的一种仪式。道教崇敬神仙，勤于祭祀祈祷，并以神仙禀质清净高雅、整洁肃穆，而要求祭祀者必须在祭仪之前沐浴更衣，禁酒，禁荤，整洁心、口、身，以示虔诚。戒则是斋的进一步发挥，带有强制性，还有些许透露出古代巫仪中的人们自折肉体的风尚遗绪（有关斋

---

① 王国维：《宋元戏曲考》，转引自唐文标：《中国古代戏剧史》，北京：中国戏剧出版社，1985 年，第 220 页。

醮内容详见后章)。

醮，即醮坛祭祷活动，是斋戒的目的。由于道教建醮(做法事)要设坛，经师们在道坛上如仪进行，故又称“坛醮”、“醮仪”。

道教的坛醮来源于我国古代社会的坛祭。所谓“坛”，即是在平坦的地上用土筑的高台。古代以坛作为祭祀天神及远祖的场所。《汉书·祭法》说：“燔柴于泰坛，祭天地。”《书经》中有所谓“三坛”，是太王、王季和文王祭天的地方。醮即是祭祀，《竹书纪年》上有“(黄帝)游于洛水之上，见大鱼，杀五牲以醮之”的记载；《周礼·春官》有祭祀便负责四郊坛庙的祭祀；《九歌》则应是巫觋祭祀诸神的乐歌，巫觋们从“东皇太一”起祭，对天地、神祇——祭祀赞颂，而“礼魂”则是整个仪式的尾声，结构形式与后来道教的“醮”极其相似。而战国楚诗人宋玉在《高唐赋》中也确实写到过“醮诸神，礼太一”，鉴于道教与南方楚文化的密切关系，道教的“醮”极有可能就是荆楚祀神仪式的演化结果，“醮诸神，礼太一”，当为道教“醮仪”之先声。

道教斋、醮源于早期巫觋仪式这一事实，还可通过它自身浓重的巫觋色彩得以印证。我们可以从“斋、醮”中发现许许多多的巫仪，尤其是南方楚巫祀神仪式的孑遗。例如：道士们在设斋打醮时，主持的法师高功、都讲、监斋、监坛都要“头戴宝冠，身披霞帔，手持玉简”[①]，装扮得威严庄重，两旁还设置若干象征神祇或手持威仪的助手，就是“灵(主巫)偃蹇兮姣服，芳菲菲兮(群巫)满堂”的翻版；斋醮的笙管和鸣，钟磬齐奏，弦歌鼓舞，烹杀六畜，就是楚巫扬枹拊鼓，陈竽浩倡，展诗会舞的遗韵；道士们斋醮“历祀东皇太一，祀五星列宿”[②]也与楚巫以东皇太一为首，历祀天神地祇的方式相似。古代巫仪中巫觋有一种特殊的舞蹈步法，传说这种舞蹈步法源于大禹。大禹治水时小腿受伤，因“步不能过”，而走出了这种具有神奇效应的步法，名曰“禹步”[③]。云梦秦简《日书》中关于远行的巫术记载说，出了邦门，要“先行禹步”，然后三勉，念“某行无咎”，这样便平安无事了，这也就是汉代扬雄《法言·重

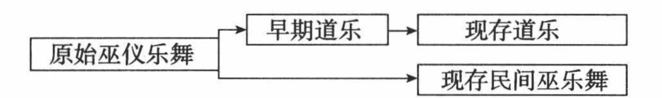
① 《云笈七签》卷二十五。

② 《隋书·经籍志》。

③ 《尸子·广泽》。

黎》所记录的“巫步多禹”，“俗巫多颂禹步”之“禹步”。正是这种巫舞步法，被道教当做必修科目，成为“步罡踏斗”的所谓“步虚”、“缭绕”之法，说它“三步九迹”上应“三元九星”[①]。《太上六壬明鉴符阴经》卷四还专门记有“真人禹步斗罡法”，其法“用白垩作九星，斗间相去三尺，以天罡起，禹步随作，一次第之，居魁（星）前，逆步之”。

凡此种种，说明远古先秦的巫觋祭仪为后来道教斋醮科仪奠定了基础，巫仪的主持者与后来的道士实有某种承继关系，巫乐舞与道乐则是完完全全的源与流的关系。巫乐舞与道乐的承继关系如下图：



比较而言，中国古代巫觋祭仪乐舞显得神秘、粗犷、狂热、痴迷；道教斋醮科仪音乐则偏于理性、精巧、玄虚，已经有了很大的发展变化。

2. 先秦巫乐舞源

中国古代音乐史上所知我国最早的远古先民关于祭祀的乐舞当是《葛天氏之乐》。《吕氏春秋·仲夏记·古乐篇》载：“昔葛天氏之乐，三人操牛尾，投足以歌八阙：一曰《载民》，二曰《玄鸟》，三曰《遂草木》，四曰《奋五谷》，五曰《敬天常》，六曰《达帝功》，七曰《依地德》，八曰《总禽兽之极》。”葛天氏是传说的一个华夏远古氏族。从文中可看出，葛天氏的音乐是由三个人手执牛尾，踏着舞步，唱的八首歌曲。歌舞的内容具有原始宗教祭祀的性质。如《敬天常》和《依地德》是颂扬天和地的功德；《达帝功》、《载民》、《玄鸟》则是祭颂祖先图腾。这八首歌应是在当时的宗教祭祀仪式上唱的，祈求祖先、天地、图腾保佑他们能风调雨顺，免除灾难，五谷丰稔、牲畜兴旺。

伊耆氏的《腊辞》，则是这个远古氏族在每年十二月里举行的一种祭祀万物的祭礼“腊祭”时唱的“祭歌”。《礼记·郊特牲》载：“伊耆氏始为腊。腊也者，索也；岁十二月，合聚万物而索飨之也。其腊辞曰：土反其宅，水归其

① 参见《云笈七签》卷六十一及《抱朴子·仙药》。

蛰，昆虫母作，草木归其泽。”

远古氏族朱襄氏则发明了五弦的瑟，用其求雨，安定民生。如《吕氏春秋·仲夏记·古乐篇》说：“昔古朱襄氏之治天下也，多风而阳气畜积，万物散解，果实不成；故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群生。”在这里，音乐被赋予神秘色彩，是沟通人神关系的媒介。

商代出现了用于求雨仪式的乐舞，这种乐舞在殷墟卜辞中作“[illegible]”字。《周礼·司巫》里也记载：“若国大旱，则帅巫而舞雩。”这种叫“舞雩”的祈雨乐舞早在原始社会就已产生，到殷商时成为一种重要的祭礼。舞雩用牛尾作道具，在舞者之中交相传递，因此又称“代舞”或“隶舞”，“代”为轮流传递之意，“隶”在卜辞中写作[illegible]或[illegible]，像两只手捧着一个牛尾的样子。跳这种舞时，舞者作盘旋的舞步、舞姿，因此卜辞中又称“盘隶”。

傩，是先秦最显怪诞诡谲的巫乐舞，相传始于商汤八世，周代已漫延成风。据《礼记·月令》记载，周代一年要举行三次傩仪，季冬十二月的一次规模最大，称为“大傩”。关于傩的记载最早见于《周礼·夏官·方相氏》条：“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳。执戈扬盾，帅百隶而时傩，以索室殴（驱）疫。大丧，先柩，及墓入圹，以戈击四隅，殴方良（魍魉）。”《吕氏春秋·季冬纪》载：“命有大傩。”其注说：“大傩，逐尽阴气为阳导也。令人腊岁前一日击鼓驱疫，谓之逐除是也。”傩在周代的宫廷乐舞中占有一定地位，与舞雩同属中士一级的乐官掌握。舞者须戴上面具是傩仪的重要特征，这种戴面具而舞的习俗一直延续至今。

西周是我国奴隶社会的鼎盛时期，西周乐舞艺术也是我国奴隶社会乐舞艺术发展的高峰时期。在我国音乐史上，西周统治者首先确立了宫廷雅乐体系。相传为周公厘定的六乐，即六代之乐，是宫廷雅乐最重要的内容。它包括黄帝的乐舞《云门》、尧的乐舞《咸池》、舜的乐舞《韶》、禹的乐舞《夏龠》、商汤的乐舞《大濩》和表现周武王代纣灭商内容的《大武》。六代之乐均是歌颂以文德武功昭服天下的领袖的祭祀性大型乐舞，一部乐舞往往就是一个完整的祭仪，其中多带有原始巫文化色彩。

相传为黄帝的臣子大容所造，被周人列为六代乐之首的《云门》，据《左

传》"昔者黄帝氏以云纪，故为云师而云名"的记载，可知传说中的黄帝氏族是以云为图腾的，《云门》就是崇拜的乐舞。一直到汉代，《云门》还是地位显赫的祭祀乐舞，《西京杂记》说，西汉宫女"十月五日其入灵女庙，吹笛击筑，歌《上云》（即《云门》）之曲，既而连臂踏地为节，歌赤凤凰来"。

《咸池》是尧的乐舞。咸池是天上西宫星名[①]，同时古人也用以称西方日落之处。《淮南子·天文训》说："日出旸谷，浴于咸池。"《离骚》王逸注："咸池，日浴处。"遥远的西方，远古人们的足迹罕能达到，便幻想那里是神秘的和有精灵的地方，因而用乐舞来崇拜它。

《韶》相传是舜的时代的一种神圣的宗教性乐舞。因《韶》的主要伴奏乐器是由若干管子编排而成的一种吹奏乐器——箫，所以它又叫做《箫韶》；《韶》的音乐须奏九遍，所以又叫《九韶》；而《韶》的伴歌则称《九歌》。据《尚书·尧典》记载：帝舜命夔曰："予！击石拊石，百兽率舞。"这就是《韶》乐舞。《尚书·益稷》说："笙镛以问，鸟兽跄跄，箫韶九成，凤凰来仪。"《史记·夏本纪》则说："于是夔行乐，祖考至，群后相让，鸟兽翔舞，箫韶九成，凤凰来仪，百兽率舞，百官信谐。"文献记载都说明，《韶》乐舞的主角是"凤凰"，因而《韶》乐舞与我国东南部原始氏族的图腾信仰关系密切。舞《韶》之风在战国时期的楚国仍十分盛行，《离骚》载："奏《九歌》而舞《韶兮》"，《远游》说："二女御《九韶》歌。"因《韶》的伴歌叫《九歌》，故《楚辞·九歌》极可能是仿自《韶》的。《楚辞·大招》云，"魂乎归徕！凤凰翔只"，说明楚人已将《韶》乐舞赋予"引魂归宅"这类俗巫功能。今天荆楚地区的一些祭祀性丧礼乐舞中，仍以描摹凤凰的飞翔态势为基本舞蹈造型，足见《韶》这类乐舞艺术生命力之旺盛。难怪连孔子也发出"尽善矣，亦尽美矣"的赞誉了。

禹的乐舞《夏龠》，即《大夏》，是歌颂大禹治水成功的乐舞。《吕氏春秋·仲夏纪·古乐篇》说："禹立……于是命皋陶为《夏龠》九成，以昭其功。"其所用乐器以竹、苇制成的编管乐器"龠"为主，所用的乐曲，歌曲共

① 参见《礼记·天官书》。

分九段，有九次终止，故称“九成”。由《礼记・明堂位》的记载“皮弁素绩，裼而舞大夏”，可知周武表演《夏龠》时，舞者戴皮帽，裸着上身，下穿白色的围裙，仍露原始巫乐舞遗风。

《大濩》为商代的乐舞。《墨子・三辩》里作“护”。相传商汤伐桀以后，“命伊尹作为《大濩》以纪功”[①]。卜辞中有“已亥卜，贞：王宾大乙（汤）濩，亡尤”[②]，这是说商王用《大濩》祭祀商汤。

《大武》是六代乐中的周乐。《大武》的内容是歌颂武王伐纣的武功，故以干戚作道具，乐舞较为激烈。《大武》既用于军事操练，也用于宗庙之乐祭祀祖先。气氛极为庄严隆重。如《周礼・大司乐》述：“乃奏无射，歌夹钟，舞《大武》，以享先祖。”《明堂位》说：“朱干玉戚，冕而舞《大武》。”从《通典・乐》“秦始皇平天下，六代庙乐，唯《韶》、《武》存焉。二十六年（公元前221年）改周《大武》曰《五行》”的叙述可知，《大武》之风貌秦时犹存。

此外，大约成书于公元前6世纪中叶的我国第一部诗歌总集《诗经》，其中也保存了一些古代的祭祀乐歌。如《周颂》中的天作，是周王祭祀岐山山神所唱的乐歌。《思文》是周王祭祀天帝和后稷、祈祷农业丰收所唱的乐歌。其歌词为：“思文后稷，克配彼灭。立我烝民，莫匪尔极，贻我来牟。帝命率育，无此疆尔界，陈常于时夏。”《诗经・小雅・莆田》记有西周贵族祭祀土神和四方之神所唱的乐歌。其歌词为：“以我齐明，与我牺羊，以社以方。我田既藏，农夫之庆。琴瑟击鼓，以御田祖，以祈甘雨，以介我稷黍，以谷我士女。”汉代以后《诗经》虽被奉为儒家经典，其形式和内容都对道教唱赞音乐有一定影响，尤其是道教原始的清唱“唱赞”，以四字为一句，与上述《诗经・周颂》类的祭歌形式很相似。

3. 荆楚巫乐舞源

（1）楚巫乐舞对道乐形成的深刻影响

前节已述及荆楚巫风是道教孕育的重要温床，而诡谲怪异又纷繁多姿的楚

① 参见《吕氏春秋》。

② 参见《殷墟书契前编》。

巫乐舞亦是道教音乐最直接和主要的源头。不管是外在的结构形式，还是内在的精神气质，楚巫乐舞对道乐的形成和发展较之先秦诸夏的巫乐舞都有更直接的和更深刻的影响。

楚国社会是从原始社会的胚胎孕育而出的，因而楚人的精神生活散发出浓郁的神秘气息。对于自己生活在其中的世界，他们感到又熟悉又陌生，又亲近又疏远。天与地之间。神鬼与人之间，都有某种奇特的联系，似乎不难洞悉又不可思议。在生存斗争中，他们有近乎全知的导师，这就是巫觋①。

上古之时的任何民族及任何部落无不有巫。但是楚人巫风之盛，则远胜于西周之时的其他各国，楚巫的水平和地位之高，也为诸夏之所不及。如前述观射父这位大夫就是当时楚国奉为国宝的大巫。楚巫水平之优主要表现在巫音、巫舞之水平高，在春秋列国中享有盛名。

楚国的巫乐舞之源可以追溯到殷商，因为从现有材料来看，敬事鬼神是殷人的重要思想观念。殷商的乐舞是从原始的乐舞自然发展而来的，多受原始宗教的支配。《墨子·非乐篇》说："其恒舞于宫，是谓巫风。"如前所述，早在殷商时期，巫已是职业歌唱家、舞蹈家，也只有巫是职业歌唱家、舞蹈家，殷商之巫风与乐舞之风几乎可视为一体。恒舞酣歌加上职业化，促进了巫之技艺的长足进展。相比而言，周代崇尚礼制，把乐舞纳入了礼制的轨道，对殷商敬事鬼神的思想统治特点进行了改变，巫的地位降低了。

到了楚国这一切与周礼又有很大差异。王逸《楚辞章句》说："昔楚国南郢之邑、沅、湘之间，其俗信鬼而好祠，其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。"朱熹《楚辞集注》载："其祀必使巫觋作乐，歌舞以娱神，蛮荆陋俗，词即鄙俚，而其阴阳人鬼之间，又或不能亵漫淫荒之杂。"楚之先祖与夏、商、周诸朝的文化关系密切，楚人既深谙中原巫术文化传统的精髓，又立国于南方蛮夷地区，浸润在上述原始土著巫文化的海洋里，重淫祀，喜巫觋，敬宗祖之风自然成为楚之国风，以致被后世评为"楚之衰也，作为巫音"。随着西周礼乐制度的崩坏，原本少行礼乐禁忌的楚乐巫风更加盛行，被周礼视为村野之俗不登大雅之堂的

① 参见张正明：《楚文化史》，上海：上海人民出版社，1987年，第112页。

乡野巫风也被引进宫廷。雅俗合流，巫史合一，天时、地利、人和，楚乐巫风更显出勃勃生机。总之，楚人自身的巫文化传统和周边弥漫的原始土著巫文化气息，使楚国的巫乐舞之花绽放得格外艳丽迷人。

楚乐巫风在汉代还十分盛行。汉承秦制，但主要是政治制度，文化艺术上则更多承袭于楚国。《史记》里有汉高祖刘邦谓宠姬戚夫人“为我楚舞，吾为若楚歌”的记载，说明楚歌、楚舞仍风靡于西汉宫廷。刘邦是楚人，生长于楚地，自然偏爱楚歌、楚舞。《西京杂记》说“戚夫人善为翘袖折腰之舞”，其翘袖折腰与楚舞之长袖细腰一脉相承，据说汉成帝宠爱的赵飞燕也十分擅长歌舞，且颇得楚灵巫之妙：腰骨纤细，身体轻捷，舞技超群。她尤其长于表演一种源于南方巫舞禹步的步态——踽步，走起“踽步”来“若人执长枝，颤颤然，他人莫可学也”[①]。

汉代祭神祀祖的乐舞也更发达。司马迁在《史记·乐记》中说：“汉家常以正月上辛祠太一甘泉，以昏时夜祠，到明而终。常有流星经于祠坛上。使僮男僮女七十俱歌。春歌《青阳》，夏歌《朱明》，秋歌《西皞》，冬歌《玄冥》。”汉高祖时制成宗庙乐，《汉书·礼乐志》说：“大祝迎神于庙门，奏《嘉至》，犹古降神之乐也。”汉武帝定祭礼之乐，为制作祭神歌曲，“乃立乐府，采诗夜诵，有赵、代、秦、楚之讴，以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌”。这就是流传后世的《郊祀歌十九章》。大量的考古材料和文献资料都说明，楚乐巫音整整活跃于两汉四百多年，更是整个西汉乐坛的主旋律。楚风流被，巫音不绝，上下千余年的楚巫乐舞给后世道教音乐的实践提供了极其丰富的素材，成为道教音乐的丰富源泉。

此外，这一时期（春秋、战国）紧邻西楚、与楚乐巫风有异曲同工之妙的巴蜀鬼道音乐文化，亦为早期道教斋醮音乐的创制提供诸多参照。据《夔府图经》记载：“夷事道，蛮事鬼。初衷卑鼓以道哀，其歌必号，其众必跳。此乃盘瓠，白虎之勇也，俗情正月初夜，鸣鼓连腰以歌，为踏蹄之戏。正月十五日招

---

① 参见彭松：《中国舞蹈史·秦汉部分》，北京：文化艺术出版社，1984年，第60页。

命骑健，画极图舟，巾船同用，千人齐声，唱鼓扣舷，沿江腾波而下。……巴人妖巫之术，容为天师道的原始根据。道士上章，词同俗巫解奏之曲。盖张陵之术本（巴蜀）巫觋之法也。”巴蜀之乐素与西楚关系密切，巴人与楚人多有杂居，尤其是强盛时的楚国版图更是包含了巴国的大部，两种文化的交融发展由来已久，就广义的楚乐巫风而言，巴蜀鬼道之风实可视其为一个分支。

（2）缤纷奇丽的荆楚巫乐舞

屈原的《九歌》就是根据楚国南部沅、湘之间的民间祭祀歌舞填词改编而成的宫廷祭祀乐歌，具有明显的巫乐舞特征。

《九歌》的首篇是祭祀至高无上的东皇太一，也是整个祭礼的开场曲。根据《东皇太一》的描述，这种祭祀乐舞场面热烈而华丽；在择定的吉日良辰，瑶席玉镇伴着鲜花的芳馨，美酒佳肴和着桂酒椒浆。灵巫身佩长剑，手握剑柄，随着琳琅佩玉的叮当声走向祭坛。鼓声骤然响起，竽瑟疏缓安详。扮东皇的灵巫穿戴美丽服饰翩翩起舞，长袖翻飞，纤腰轻扭，五音交鸣，芳香四溢，由此看来，楚巫舞是很有气氛，极富感染力的。

从歌词看，《东皇太一》是群巫的合唱序曲，舞蹈则可能是群巫的集体舞。分析《九歌》诸篇，其结构框架完整讲究：首尾有迎、送之曲；中间祭祀的八位主要神灵男女各半。在乐舞形式上就自然形成众巫群舞（合唱）、巫觋分别独舞（独唱）、巫觋对舞等场面，使气氛、情绪充满变化。从《九歌》的内容上看：《湘君》、《湘夫人》为二神之恋曲，一往情深，缠绵悱恻；《少司命》、《山鬼》表现出对异性神的倾慕，脉脉含情；其余祭神诸篇，也都极尽缱绻怀恋之能事，或以人间色欲谀鬼神，或以鬼神情事来娱人。更有令人心荡的山川佳丽，水分清韵，乡野幽趣，远域殊风，使《九歌》于奇幻迷离的巫术氛围中又充满恬静温馨的人情味。这种娱神、悦人二者兼而有之的特点，为道教音乐所继承。

荆楚巫乐舞还富有诡谲怪诞的特色。如河南信阳长台关一号楚墓出土的一件锦瑟上绘有一幅“灵巫异蛇图”[①]，画面分三层，上两层在瑟首面板上，下层

---

① 参见河南省文物研究所编：《信阳楚墓》，北京：文物出版社，1986 年。

在瑟首顶端。上层右起第一人头戴黄色平顶细腰帽，上身裸露，张弓欲射。第二个鸟兽人身，顶生双角，四肢裸露，足踏两蛇，探身欲奔。第三人方脸大眼高鼻，两臂上举，下肢纤细，足似鸡爪交叉而立。第四人形体奇异，头戴鸟首鹊尾帽，袖口略束，两臂外伸，双手如鸡爪，各执一蛇（见图1）。中层绘着作为佳肴牺牲的珍禽异兽，下层分上、下两列，上列第一人低首扬袖而舞，一袖卷曲飘拂于前，一袖拖曳于后，舞姿十分优雅。第二人双手举标击鼓，其后四人及下列五人都是奏乐唱歌的乐师。



图1　河南信阳长台关楚墓出土之锦瑟上所绘“灵巫异蛇图”（摹本）

这种形态怪异、气氛神秘的巫舞场面还见于湖北荆门战国楚墓出土的“兵避太岁”铜戚。铜戚正、反面铸有相同图案：一位头戴长羽，身披鳞皮的神人，双耳环蛇，左手操蛇，右手操一双头怪兽。腰系蛇带，双腿半蹬，双足作鸟状，左足踏月，右足踩日，胯下有龙。联系到湖北随州擂鼓墩曾侯乙墓出土漆棺画中大量的“秃鹫啖蛇”图案（见图2）和江陵马望山楚墓出土彩绘漆木雕座屏上也有存在的大量鸟啄蛇雕像（见图3），推断这种诡谲怪异的“踏蛇舞”可能是楚巫乐舞的一个重要品种，而这种巫乐舞基本造型动作的文化内涵目前还难以真正揭示。

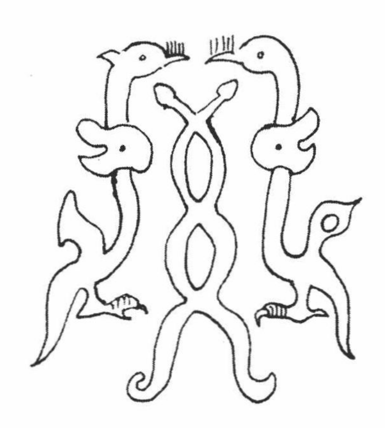
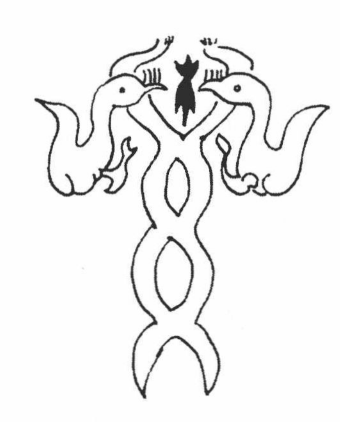



图2　湖北随州曾侯乙墓出土之内棺漆画“秃鹫啖蛇图”（摹本）

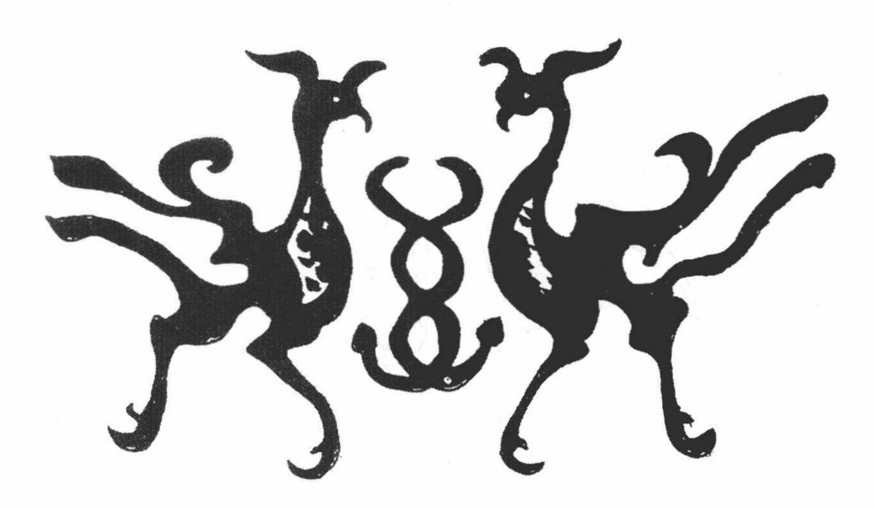


图3　湖北江陵马望山楚墓出土彩绘漆木雕座屏上之“鸟啄蛇”（摹本）

曾侯乙墓出土的一件鸳鸯形漆盒，其中腹两侧描绘的是当时的巫舞场面。器腹右侧是一幅“击鼓舞蹈图”，图中一虎形鼓座上挂一面建鼓，建鼓右侧一鸟首人身的巫师侧向而立，手执短桴，上下作击鼓状。建鼓左侧是一戴冠佩剑的男巫，正举臂投足，高歌起舞。巫师的衣袖飘逸柔软，曲线婀娜多姿。舞（巫）师的形体大于鼓（巫）师。鼓师挥桴的同时注视着舞师，乐舞场面相互呼应，主次分明。器腹左侧是一幅“撞钟击磬图”。画面中央悬挂钟磬，一鸟首

人身的巫师正手持长棒撞钟奏乐。这两幅漆画，尤其是其中的“击鼓舞蹈图”，当可反映当时楚地巫乐舞的风貌。



图4　曾侯乙墓出土鸳鸯形漆盒（右侧面）

荆楚巫乐舞中还有一个重要品种——傩。楚之傩承袭于商周之傩，且更发达。曾侯乙墓出土的内棺左右两侧的漆绘图案上，就活灵活现绘着十六位傩舞怪人[①]。内棺左右两侧各有八位，兽面人身，手执双戈，顿足举臂呼噪而舞。其中处在上层的四位，头戴似熊头的假面具，脚踩火焰纹，可能是古代文献中记载的“傩仪”中的头领“方相氏”；处在下层的四位，头上有角，腮边长须，形若羊首，持戈起舞，当是由方相氏率领的百隶装扮的神兽。

综观这些史料，我们可大略勾勒出荆楚巫乐舞的轮廓：

其一，奇幻神诡，虚无缥缈。

荆楚巫乐舞的主角巫觋常常装扮得似人非神，做出奇异诡谲的动作造型，表现出巫觋与神鬼交接的“故作姿态”。

其二，“扬枹拊鼓”，以鼓为舞。

以鼓为舞是荆楚巫乐舞的一大特点。《东皇太一》记：“扬枹拊鼓”；《东君》记：“緪瑟兮安鼓”；《礼魂》说：“成礼兮会鼓”；轻重缓急的鼓点贯穿全过程是荆楚巫乐舞最重要的形式特征之一。故有王逸注：“其祠必作歌乐鼓舞以乐诸神。”鼓亦为道教斋醮音乐的重要法器。

---

① 参见湖北省博物馆等编：《战国曾侯乙墓出土文物图案选》，武汉：长江文艺出版社，1984年。

其三，清雅柔和，翘袖折腰。

荆楚巫乐舞整体稍显热情怪诞，但由于其具有祀神娱人的双重价值取向，即既要与神灵交构，又要抚慰普通人的心灵，因而也常常是清雅柔和，温情脉脉的。如前述《九歌》就充满人间情怀。《九歌》所祭之众神大都是人格化的靓男美女，他们有七情六欲，需要娱乐，也能娱乐。“荆巫脉脉传神话，野老婆娑起醉颜”，“女巫纷纷堂下舞，色似授兮意似兴”。唐人的诗意描摹颇中荆楚巫乐舞风韵之妙。款款灵巫，纤腰轻风，纵情声色，长袖飘逸。在这样的氛围里，神与人的距离拉近了，消逝了，乐至高潮处，分不清何谓神，何谓人，人间之美和神界之奇合二为一，幻化出楚乐巫风最迷人的艺术魅力。后来道教音乐发展演变得很丰富，当与认可并承袭这种双重价值取向有重要联系。比较而言，道乐则稍偏于如《东皇太一》和《礼魂》描述的那种“疏缓节兮安歌”，“姱女倡兮容与”的清丽虚幻的浪漫特色。

4. 古蜀文化源[①]

古蜀文化是与巴蜀文化相联系的。今天的四川省、重庆市在中国古代的商、周时期，是以蜀族和巴族为主建立的两个王国，他们和中原的商、周王朝、华夏族有着密切的联系。秦举巴蜀以后，巴国和蜀国被正式纳入秦国的版图。经过秦代到西汉早期，巴族和蜀族及其他族已逐渐融合于汉族之中。[②]

中国古代典籍记载最古老的音乐创作产生于巴地。巴渝舞来源于商末巴师伐纣时的“前歌后舞”。巴渝舞特点：舞风刚烈，音乐铿锵有力，属武舞、战舞类型。“剑弩齐列，戈矛为之始。进退疾鹰鹞，龙战而弱起”，“退若激，进若飞。五声协，八音谐”，由此可见巴渝舞惊心动魄的艺术效果。

汉初，巴渝舞被刘邦移入宫中，成为宫廷乐舞，既供宫中观赏，也成为接待各国使节贵宾的乐舞，还成为王朝祭祀乐舞，天子丧礼乐舞。那时巴渝舞几乎成了国家乐舞。三国曹魏时巴渝舞更名为“昭武舞”，西晋时将“昭武舞”

---

① 本节参引了刘红主编：《天府天籁——成都道教音乐研究》中部分内容，北京：人民出版社，2009 年，第 387—401 页。

② 有关巴蜀文化的名称、概念及相关论述参引了宋治民的部分论点，详参见宋治民：《蜀文化与巴文化》相关内容，成都：四川大学出版社，1998 年。

易名为“宣武舞”。唐时，巴渝舞仍为宫廷乐舞之一，唐以后，巴渝舞便从宫廷乐舞中消失了。尽管如此，在民间，巴渝舞遗风犹存，川东巴人后裔的踏踢舞、摆手舞、腰鼓舞、盾牌舞，就是古代巴渝舞的流变，现在的薅草锣鼓、花鼓调、花灯调、莲花落、川剧帮腔、川江号子、船工号子、劳动号子、翻山铰子等都和巴渝舞曲密不可分。

巴蜀文化发展到了它们的晚期，一方面巴族开明氏王蜀，作为异族的统治集团统治下的蜀国，大多数居民仍然是原先的蜀族，这样不但要容许他们在原地生活，还得靠蜀族的上层来统治广大的蜀族居民；另一方面，这时巴、蜀两国疆域相邻、犬牙交错，相互影响势所必然，所以在各自保留本民族的一些特点外，有更多的共同性，这是“巴蜀文化”名称的由来。部分考古资料表明，巴蜀文化十分丰富，包含巴蜀人诗作、巴蜀国符号文字和青铜文化等内容。由于秦朝大规模的“焚书坑儒”，加之战乱、灾荒和历史年代久远等因素，有关史料逐渐绝迹。

在今四川及其相邻地区一个广袤的区域内，分布着许多古代遗址和遗迹，出土了众多独具特色自成体系的文物。这些文化遗存呈现出大体相同的文化面貌，形成了“蜀文化”这一区域性体系。一般将蜀文化划分为夏、商、西周时代的早期蜀文化（古蜀文化）和东周以来的晚期蜀文化（巴蜀文化）。[①]

蜀文化圈的中心区域是成都平原。三星堆是古蜀先民创建的古代蜀国的一处中心都邑。三星堆古蜀国在各个领域所取得的卓越成就，足以说明以三星堆文明为代表的古蜀文明，作为中华文明的组成部分，在当时已发展到了一个相当的高度。三星堆文化是古蜀文明鼎盛时期的代表，也是目前面积最大的蜀文化遗址，这表明，远在西周以前，川西平原就有一支与中原文化有别的、地方特色浓厚的土著文化——蜀文化的存在。三星堆古蜀文化所深刻揭示出来的古代巴蜀的独特文化模式、文化类型和悠久始源，使它在中华民族文化中占据着重要地位。[②]

---

① 参见三星堆博物馆文字介绍之“第一单元：三星伴月·灿烂的古蜀文明”。

② 同①。

三星堆以及金沙等遗址出土的部分文物展示了古蜀祭祀活动情形所表达的与道教渊源关系着的宗教属性——巫文化。

早期的祭祀音乐是道教音乐的生成之源泉，巫觋乐舞是道教音乐最古老之远源，这是学术界的共识。以此一共识从渊源关系上看，古蜀祭祀礼乐与道教音乐应该是有着必然关联的。可以支持这一渊源关系合理性存在的依据是，一些出土文物显示，古蜀祭祀礼仪文化，与早期的道教文化有某些相似特征。在有关学者的研究中，可以清楚看到古代蜀国祭祀礼仪对道教斋醮科仪文化的影响：①

三星堆、金沙出土器物是用于古蜀国祭祀礼仪中的贵重器物。祭祀礼仪在不同时间，以不同内容和不同形式举行，每种仪式都按照规定的程序完成，整个祭礼活动是以动态行为进行的。主要形式如面具、神树、神坛、神殿等组成大型祭祀礼仪中心场景，表现出古蜀国已具备比较规范的礼仪制度，特别是乐舞的出现，代表着古蜀王国最高等级的祭祀规格。

祭祀礼仪中不同用器和组合，是构成祭祀礼仪行为方式的重要因素之一。除青铜器物群中人形塑像外，典型的祭祀礼仪用器还有面具、神树、祭坛、祭祀场景，以及各类礼器、乐舞用器、化装等。

面具，是用于布置祭祀场所的器物，在表演艺术中称为“道具”，它们的用法和表义也很明确，被固定在柱子上或其他建筑物上，制造一种神圣的环境，增强神秘感。②

文物中有关青铜人像所代表的意义，有学者不仅认定青铜人像之宗教（巫）文化意义，而且还清楚地指明，立人像应该是古蜀人的宗教首领像，铜像双手所握的是类似彝族巫师的法具神筒。③

神树，是祭祀社稷神的标志性器物，古代祭祀礼仪中的地神有山川、四望、

---

① 以下关于古蜀祭祀礼仪文化的观点和论述，摘引自幸晓峰：《三星堆—金沙商周礼乐文明研究——祭祀礼仪》，载四川省社会科学院：《中华文化论坛》2006 年第 4 期。

② 上述出土文物之描述、评论，摘引自幸晓峰：《三星堆—金沙商周礼乐文明研究——祭祀礼仪》，载四川省社会科学院：《中华文化论坛》2006 年第 4 期。

③ 钱玉趾先生有此观点，参引自中央电视台国际频道专题节目：“考古中国 · 第一部 · 文明前传之三星堆：文明孤旅”相关内容。

江河、湖海等，还有一种最为普及的祭祀活动，即对“社稷神”的祭祀。远古时期氏族部落祭祀社神，以各自崇拜的树木为“社树”，比如夏后氏用松树，殷人用柏树，周人用栗树，周代以后用木制或石制的“田主”替换，与“神主”相同。周礼祭祀社稷神在社稷坛举行，天子到大夫，按等级立社，祭祀的目的是“祈谷”，春秋两季举行正祭，祭祀坛上立象征神位的“田主”。三星堆出土神树为“建木”，也应该是古蜀人崇拜的“社树”，用在祭祀社稷的礼仪中，祈求丰收。铜树上挂满了花朵和果实，神鸟站立在中央，树枝上悬挂着铜铃、响器，伴随“鸾鸟自歌，凤鸟自舞”，传播着“灵寿实华，草木所聚，爰有百兽，相群爰处，是谓沃之业”① 的丰收喜悦。这幅春播秋收的图画，展示了古蜀人的生活和祭礼中不乏丰润、恬静、愉悦和清朗的风格。

对树神祭祀的“社稷”之礼，被后人神化后，又演绎出“建木在都广，众帝所自上下”② 的神话传说。《山海经·海内西经》和《大荒西经》记载两则关于夏后启乘龙上天得《九招》，歌《九辩》、《九歌》的神话传说，与祭祀礼仪中的乐舞仪式和歌名结合在一起，加上众多的乐器和舞具，证明古蜀王国有着发达的祭祀乐舞，由于乐舞被作为祭祀中的仪式，祭祀的规格达到最高等级。③关于神树的代表意义，也有学者认为它们代表扶桑和若木，是古蜀人幻想成仙的一种上天的天梯，这种天梯是同太阳所在的地方相连接的，在东方叫扶桑，在西方叫若木。英国学者罗森在《古中国的秘密》一书中写到，三星堆的青铜树使用了贵重材料，即用青铜来铸造，也许是暗示了它所表现的是人世以外的一个非物质的世界。三星堆大铜树以树的躯干、鸟、花和神树之上供人们想象的太阳向我们展示了一个通天的主题。④

祭祀礼仪活动，总是在一种特定的环境中进行的。古蜀人的祭祀礼仪场所，有史前到战国时期的大石崇拜的遗迹；有兴建于晚商连续使用到战国时期的成都

---

① 《山海经·大荒西经》。

② 《淮南子·坠形篇》。

③ “神树”之描述、评论，摘引自幸晓峰：《三星堆—金沙商周礼乐文明研究——祭祀礼仪》，载四川省社会科学院：《中华文化论坛》2006 年第 4 期。

④ 学者观点参引自中央电视台国际频道专题节目：“考古中国·第一部·文明前传之三星堆：文明孤旅”相关内容。

羊子山土台（祭台）；还有一种可以用“大型祭祀礼仪中心”称谓，标志是“场景”的出现，在三星堆遗址和金沙遗址都有明确的标志性遗迹或遗物，如上述神树、面具，除本身的祭祀性质外，都可以作为祭祀礼仪中布置场景的“道具”。

三星堆出土有神坛、神殿、祭坛。祭坛提供了比较全面反映古蜀祭祀礼仪信息的资料：祭天帝、地祇。神坛可视为三层建筑，最下层为地神居所，最上层为天神居所，中层为现实世界祭祀山神四望之礼仪。

关于早期道教的主要来源，任继愈先生主编的《中国道教史》总结为这样几个方面：第一，来源于古代宗教和民间巫术；第二，来源于战国至秦汉的神仙传说与方士方术；第三，来源于先秦老庄哲学和秦汉道家哲学思想概念；第四，来源于儒家与阴阳五行思想；第五，来源于古代人体保健知识；第六，佛教传入对道教形成发展的影响。[①] 并认为：“道教的主要源头，与古代荆楚文化、燕齐文化靠得更近一些，道家与神仙家这两大源泉主要存在于此两大文化中。”[②] “道源”之始，则可追溯到“战国至秦汉时期”[③]。其中，在论述道教来源于古代宗教和民间巫术时说道：

> 中国古代民间信仰中的天神、地祇和人鬼系统，许多被道教所吸收，成为道教的尊神。道教对民间信仰中神灵的吸收改造，不仅在早期，在后来发展过程中也没有中断，以致形成道教庞大的神系系统。先民崇拜神灵，是为了祈福免祸。但与神灵的沟通不是常人都能胜任的。早在殷商时便有巫祝，以宗教为职业，专门负责官方或民间宗教祭祀活动，掌管神与人之间的交通，探知神意，用种种手段调动鬼神之力为人求福消灾，这就是当时民间的巫术活动。而道教便是在这种历史条件中直接承袭此种神道巫风而兴起的。尤其符箓派的符咒、斋醮、科仪，多导源于古代至汉的鬼神祭

---

① 任继愈主编：《中国道教史》，上海：上海人民出版社，1990 年，第 9—17 页。

② 任继愈主编：《中国道教史》（上卷），北京：中国社会科学出版社，2001 年，第 17 页、第 11 页。

③ 同②。

祀活动与巫术。[①]

卿希泰先生主编的《中国道教史》认为“尚黄老与说神仙的两股思潮，差不多同时兴起于齐楚，而神仙方士与黄老术士在历史进程中逐渐合流”[②]。道教则可从黄老学探源，而“崇尚黄老的社会思潮由来已久，是道教极重要的思想理论渊源”[③]。王家祐先生在《巴蜀道教碑文集成·序》中认为：“中华道教之祥嗣早启明于古山昆仑，与六千年文明相称并著。”[④]

综上所述，四川学者谭继和提出了自己的见解，认为：前两种意见认为道教来源于燕齐荆楚，主要在春秋战国时期。后一种意见则把道教的始源与六千年中华文明相联系，认为起源于古昆仑地区。三种意见相比较，前两种似乎把道教始源说得太晚了一些。后一种王家祐先生的意见极富启示性。他揭示了道教及其所依托的道文化同中国文化之根同生同长的关系。王先生所谓道源萌发于古昆仑，实际指的是“海内”有“小昆仑”之称的岷山山系。这里是道源的萌发地和结穴处，其启明时代可推至六千年前。这种意见又似乎把道源时间说得太前了，我的意见是根据文献和现有考古材料，可说道教的主要源头萌生于巴蜀文化地区，古蜀仙道文化是道教的主要来源，其时代可追溯到3200年前相当于殷墟中晚期的三星堆青铜文明时期（也是古蜀五祖的传说明代）。换句话说，在东汉末张陵创教以前，上溯到三星堆文化时期，古蜀已有上千年的仙道文化发展的历史，它是主要的道源。古蜀仙道文化与齐楚相比，前者是道教产生更为主要的来源。是不是还可以向三星堆文化以前的时代追溯呢？蜀人的创世纪传说是“蜀之为国，肇于人皇，与巴同囿”。人皇时代是巴蜀文明的起源时代，这是巴蜀人对于文明起源的一种独特解读。今天，距今4500年前新石器时代晚期成都平原宝墩

① 任继愈主编：《中国道教史》，上海：上海人民出版社，1990年，第9—17页。

② 卿希泰主编：《中国道教史》（修订本第一卷），成都：四川人民出版社，1996年，第85页、第77页。

③ 同②。

④ 龙显昭、黄海德主编：《巴蜀道教碑文集成》，王家祐《序》，成都：四川大学出版社，1997年。

文化的发现，说明蜀文化有悠久而独立的始源，甚至“肇于人皇，也殊未可知”①（李学勤先生语）。因此，“道源”问题追溯到蜀文明曙光初现之时，甚至“人皇”之时，乃至如王家祐先生所主张的6000年前，也是很有可能的。②

总结上述学者之观点，对照古蜀祭祀礼仪，观察早期道教斋醮科仪，道教受影响或说部分来源于古蜀传统文化，应该是十分显明的，前面摘引部分学者关于三星堆面具、青铜人像、神树等出土文物的代表意义所显现的宗教（巫）文化含义及其地理特征的论点、论述，就是例证。文物中的神坛有三层建筑，最下层为地神居所，最上层为天神居所，中层为人间世界，更是与道教打醮、做道场时，建醮坛，设神位，以及道教建立天、地、人“三元”教义体系吻合相通。

蜀人好仙道，敬重鬼神，巫风兴盛。天师道就发生在蜀地这一浓厚的鬼神崇拜的社会气氛之中，与当地民俗巫风相结合，故称“鬼道”。当初张道陵在蜀地创天师道（“五斗米道”），可以说是古蜀文化与仙道文化的天然融合，自然生成。

早期的天师道属于符箓派民间道教，而符箓派的祈禳、禁咒则起源于远古的民间巫术。天师道起创之地的西南疆域之古蜀国，古时与中原交通不便，又是夷、羌、氐等少数民族的聚居之所，原始的巫教、巫风无比盛行。《华阳国志·蜀志》云：“民失在征巫，好鬼妖。”《后汉书·西南夷传》说这里的人“俗好巫鬼禁忌”。曹魏时的《天师教戒科经》说道：“今故下教作七言。……走气八极周复还，观视百姓夷胡秦，不见人种但尸民。”张道陵当年在蜀期间，就曾向当地氐羌族人民学习过降魔驱鬼的巫术。而早期天师道的重要传播人之一张道陵的弟子张修，本身就是一个巫人。此说可从《后汉书·孝灵帝纪》的记载中得到证实，其中曰：“中平元年春二月，钜鹿人张角自称黄天，其部师三十六皆着黄巾，同日反叛。”“秋七月，巴郡妖巫张修反。”注：“刘艾纪曰：时巴郡人张修，疗病，愈者雇以米五斗，号曰五斗米师。”张道陵的弟子张修是巫人，虽不能就此而推断张道陵也是巫人，但上述可见五斗米道（天师道）与巫

---

① 李学勤：《蜀文化神秘面纱的揭开》，载《寻根》1997年第4期。
② 谭继和：《道源：古蜀仙道》，载《道源》2007年第二辑。

觋之间的关系。《笑道论》二十二也说："又按三张[1]之术，畏鬼科曰：左佩太极章，右佩昆吾铁，指山则停空，拟鬼千里血。又造黄神越章杀鬼，朱章杀人。或为涂炭斋者，黄土泥面，驴辗泥中，悬头着柱，打拍使熟。"又说道士上章文词"同俗巫解奏之曲"。看来，早期天师道与民间巫术之关系非同一般。前述三星堆等地出土文物展示的祭祀礼仪活动，其迹象部分体现了古蜀巫觋之风。比较、对照描述早期天师道的活动情形，可见古蜀巫风、乐舞渗入天师道科仪之历史事实。加之，自巫教于秦汉以降逐步衰微之后，有相当一些巫师转而成了道教信徒，变为道士中的一部分。由此看来，作为巫术中以歌舞为职业，以敬神乐人为目的的巫人，所具有的用歌舞以"敬神"、"事神"、"降神"的巫术本领，无论是天师道于学巫中得来，还是先为巫师后转为道士的巫觋带入，巫乐舞因此而影响或说被天师道吸收，应是顺理成章，自然而然。

从音乐史的角度来看，歌舞的起源同原始宗教礼仪有密切关系。在原始社会，音乐和舞蹈实际上是一种祭祀形式，三星堆等地出土文物所现之祭祀礼仪即是例证。王国维认为，"歌舞之兴，其始于古之巫乎?""巫之事神，必用歌舞"[2]。古代之巫，实以歌舞事神为职业，所有原始宗教的巫术礼仪都表现为歌舞形式。这也可以从三星堆等地出土的大石壁、成组石壁等用于祭祀礼仪活动中巫觋作乐踏舞的礼器、乐器，青铜面具及用作道具的神树等文物中得以考证。有学者直接提出这样的观点，认为最早的音乐就是"巫术音乐"[3]。

就古蜀祭祀礼仪中具有巫乐舞特征的现象，与创立于成都的早期天师道音乐作参照比较，我们虽无法以具体的实证材料（乐谱、音响及相关确定性文献资料）来认定天师道音乐的源头就是古蜀巫乐，但据两者间相似表象特征而论，说天师道音乐最早之主源，来源于古蜀巫乐，则并非言过其实。

天师道与巫觋关系如上述，天师道音乐与巫乐在表现形式上也大同小异。

---

① "三张"也称"三师"，系后人对张道陵祖孙三代的称谓。《笑道论》："陵传子衡，衡传子鲁，号曰三师。"

② 王国维：《宋元戏曲考》，转引自《王国维戏曲论文集》，北京：中国戏剧出版社，1984 年，第 4 页。

③ 陈荣富：《宗教礼仪与文化》，北京：新华出版社，1992 年，第 118 页。

原始巫术之所以采用歌舞形式，源于原始人对声音神力和模拟动作神力的崇拜。在原始人看来，歌和舞不是一种艺术，而是一种神秘的力量。[①] 所以，原始人在举行巫术仪式时，相信舞蹈动作，相信各种声音，如牛角声、师刀声、锣鼓声以及咒语声、歌声等等，都是通神的，它们能召唤神灵，取悦神灵，驱赶鬼邪，呼风唤雨，消灾除疫。天师道音乐的现今表现中，仍与巫乐舞这种表现功能有相对应之处。如在道人眼中，鼓的声音被认为具有通神及避邪的双重作用；钟磬的主要作用是通神，也可以除魔；磬口向上，谓之声音能直上九霄，通达天庭。钟口向下，其声能召唤地府神灵。在道教诸如上供、焚香、降神、迎驾、宣词、步虚等法事中，无不是配以烛灯、禹步、唱礼、音乐等形式，歌之，乐之，舞之，蹈之。从天师道音乐遗存的某些巫风迹象，也反证了巫乐舞作为天师道音乐的主源，影响和被利用于天师道之必然。

天师道发源于古蜀，作为道教正式形成的标志，天师道是后世道教发展演变之根本、基础。从道教之历史、道脉的角度来看，给予天师道滋生成长环境和条件的古蜀文化，蜀地、蜀人、蜀文化之天性里饱含的仙道特色，在道教文化发展历程中留下了深深的烙印。

本章主要参引资料：

王国维：《宋元戏曲考》，北京：东方出版社，1996 年。

张正明：《楚文化史》，上海：上海人民出版社，1987 年。

彭　松：《中国舞蹈史·秦汉魏晋南北朝部分》，北京：文化艺术出版社，1984 年。

任继愈主编：《中国道教史》，上海：上海人民出版社，1990 年。

李养正：《道教概说》，北京：中华书局，1989 年。

葛兆光：《道教与中国文化》，上海：上海人民出版社，1987 年。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），北京：人民音乐出版社，1981 年。

徐兆仁：《道教纵横》，天津：天津教育出版社，1993 年。

---

① 陈荣富：《宗教礼仪与文化》，北京：新华出版社，1992 年，第 119 页。

彭德主编：《楚艺术研究》，武汉：湖北美术出版社，1991年。

卿希泰主编：《中国道教史》（修订本第一卷），成都：四川人民出版社，1996年。

龙显昭、黄海德主编：《巴蜀道教研究集成》，成都：四川大学出版社，1997年。

宋治民：《蜀文化与巴文化》，成都：四川大学出版社，1998年。

陈荣富：《宗教礼仪与文化》，北京：新华出版社，1992年。

幸晓峰、王其书：《三星堆—金沙、盐亭遗址出土玉石璧音乐声学性能的初步研究》，载《音乐探索》（四川音乐学院学报）2006年第2期。

幸晓峰：《三星堆—金沙商周礼乐文明研究——祭祀礼仪》，载四川省社会科学院《中华文化论坛》2006年第4期。

谭继和：《道源：古蜀仙道》，载《道源》2007年第二辑。

刘红主编：《天府天籁——成都道教音乐研究》，北京：人民出版社，2009年。

第二章
汉晋南北朝的道教音乐

一、 概述

东汉从公元25年至220年，统治了将近两百年。东汉王朝是豪族地主的政权。在东汉政权的保护下，豪族地主势力迅速膨胀，他们不仅兼并大量土地和财产，控制大量的依附农民，拥有雄厚的经济势力，而且还通过察举和征辟，把持中央和地方官位，结成垄断实权的政治集团。豪强地主势力的发展，以及由此而引起的统治阶级内部的长期争斗，政治的极端黑暗，使阶级矛盾日益尖锐。公元184年，张角领导的黄巾起义就是在这种情况下爆发的。在黄巾起义的打击下，东汉政权随之瓦解了。

东汉时期，由于牛耕和铁制农具的推广，水利灌溉地区的扩大，社会经济有所发展。南方的逐渐开发和人口增加，是这时经济生活上的一个大的变化。

在思想文化领域，东汉谶纬等术盛行，儒学被神学化，儒家谶纬神学成为官方的统治思想。在科学技术方面，蔡伦总结前人经验，改进造纸术，对文化的传播有着重要意义。大科学家张衡的成就，对天文学以及地震科学都作出了重大贡献。在音乐方面，国家设有音乐机构。相和歌、鼓吹等民间音乐继续发展。琴的演奏艺术已达到相当高的水平，产生了《广陵散》、《胡笳十八拍》等著名琴曲。儒家的音乐思想取得了主导地位。

从公元220年曹丕代汉，到公元589年隋灭陈统一全国，共369年。这一时期，基本上是处于分裂状态。

黄巾起义失败后，靠镇压农民起义起家的地方割据势力，经过不断战争，形成魏、蜀、吴三国，天下鼎足三分。不久，司马炎代魏，建立晋朝，统一了全国，史称西晋。西晋的统一，不到四十年即行破坏。西晋灭亡后，司马睿在南方建立偏安的晋王朝，史称东晋；在北方，有几个民族相继建立了十几个国家，被称为“十六国”。东晋之后，南方历宋、齐、梁、陈四朝，统称为南朝。与此同时，鲜卑拓跋氏的北魏统一北方，北魏分裂为东魏、西魏，再分别演变为北齐、北周，统称为北朝。最后，杨坚建立的隋统一全国，结束了南北分裂的局面。

魏晋南北朝时期的分裂，是豪族地主势力发展造成的。在分裂的情况下，豪族地主垄断政权，形成势力强大的门阀世族集团。这一特权地主集团，占有大量土地，拥有大量佃客、部曲和奴婢。在门阀世族的腐朽统治下，阶级矛盾和民族矛盾十分尖锐。西晋末年各族人民起义，东晋农民起义，以及南北朝时期南方和北方各族人民的起义，沉重打击了门阀世族的统治，使之逐渐走向没落。

这一时期，社会经济虽然不断遭到战乱的破坏和影响，但仍然继续得到发展。三国时，魏、蜀、吴在各自统治的区域内都比较注意发展农业生产。到两晋南北朝，在北方，一些少数民族先后进入封建社会的阶段，扩大了封建经济关系；在江南，由于北方流民南下，带来了北方先进的农业技术，推动了江南的开发。

在思想文化领域，魏晋时有玄学和反玄学的斗争，南北朝时有崇佛与反佛的斗争。自然科学方面，在秦汉的基础上有了新的发展，算学、医学和农学，都取得了突出的成就。在史学、地理学方面，也有一些新的发展。文学和艺术方面，诗、乐府民歌、文学批评都有重大发展；绘画、雕塑、书法艺术也大放光彩。在音乐方面，龟兹（今新疆库车一带）、疏勒（今新疆疏勒一带）、西凉（今甘肃武威一带）等西北地区的少数民族音乐以及天竺（今印度）、康国（今苏联塔什干地区）、高丽（今朝鲜）等邻近各国的音乐不断传入，并在中原广大地区形成一次规模空前的音乐文化大交流与大融合，为其后音乐艺术的大繁荣增添了养料，提供了难得的历史契机。与此同时，南北两大地区的汉族音乐也在相互交流中迅速发展。原来主要流行于北方的相和歌，此时也大量传至南方，并与南方音乐相结合，发展成了以吴歌、西曲为代表的清商乐。另外，随着佛教的传播，佛教音乐在此时期也颇盛行。据《洛阳伽蓝记》载，洛阳景元寺中“常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管嘹亮，谐妙如神”。起初，这些寺院所用的“法乐”多系天竺佛曲或“皆生于胡戎歌，非汉魏遗曲”。后来大约到了南朝的齐梁时代，才渐渐采用民间的清商乐。这样，外来的佛教音乐也开始融合了民族的特点。“法乐”的世俗化发展，即成为后来唐代宫廷燕乐中的“法曲”。这个时期，随着各少数民族音乐和外国音乐的传入，曲项琵琶、筚篥、

羯鼓等乐器得到广泛应用。在乐律理论上，琴应用了纯律。东晋荀勖应用“管口校正”法。宋代何承天发明了接近十二平均律的“新律”。作为对儒家正统思想的否定，在魏末出现了音乐理论家嵇康及其音乐论著《声无哀乐论》。

道教产生于汉代，首先是由一些“好道者”制作“神书”创造经典开始，然后发展为有组织的神学信仰，即有形的宗教团派。从西汉末年的《天官历包元太平经》，到东汉中期的《太平清领书》，从巴蜀汉中的五斗米道，到东方中原的太平道，是早期道教形成过程的重要标志。

东汉顺帝时，张陵在四川鹤鸣山，奉老子为教主，以《道德经》为主要经典，并称出于太上老君的口授，造作道书；同时吸收巴蜀地区少数民族的原始宗教信仰，创立五斗米道。张陵死后，其子张衡、孙张鲁继续在川西北和陕南一带传道。因后世道教徒尊张陵为天师（一说陵自称天师），故五斗米道又称“天师道”。张陵之孙张鲁割据汉中二十余年，传播五斗米道，实行政教合一，政局稳定，得到当地汉族和少数民族的拥护。建安二十年（215），张鲁归降曹操，拜将封侯，五斗米道遂得合法传播，影响日增。

汉灵帝时，奉事黄老道的张角，创立太平道，以《太平清领书》（即《太平经》）为主要经典，自称大贤良师，以跪拜首过、符水咒语为人治病，“以善道教化天下”。教徒数十万，遍布青、徐、幽、冀、荆、扬、兖、豫八州，于中平元年（184）发动起义；因起义者皆头戴黄巾为标志，故人称“黄巾”。它和五斗米道相呼应，成为当时农民起义的旗帜。起义失败后，太平道被封建统治者残酷镇压，逐渐衰微。

魏晋以后，道教内部逐渐分化，一部分向上层发展。东晋葛洪总结战国以来神仙方术的理论，在《抱朴子内篇》中，为道教构设了种种修炼成仙方法，并建立一套成仙的理论体系，对道教的发展产生了较大影响。他提出以神仙养生为内，儒术应世为外，以神仙方术与儒家的纲常名教相结合；认为道教徒要以儒家的忠孝、仁恕、信义、和顺为本，否则，虽勤于修炼，也不能成仙。以后，上清派、灵宝派等相继出现。道教向上层分化的同时，民间仍然流传“通俗道教”。东晋末，孙恩利用民间五斗米道组织起义，后虽遭镇压，但却沉重地打击了东晋王朝的统治。

南北朝时，北魏太平真君年间，嵩山道士寇谦之在崇信道教的太武帝支持下，自称奉太上老君意旨，“宣吾新科，清整道教，除去三张（张陵、张衡、张鲁）伪法，租米钱税，及男女合气之术”，制定乐章诵诫新法，“专以礼度为首，而加之以服食闭练”，“佐国扶命”，辅佐北方太平真君，代张陵为天师，是为北天师道。在南朝宋明帝时（465—471），又有庐山道士陆修静，“祖述三张，弘衍二葛（葛玄、葛洪）”，搜罗经诀，尽有上清、灵宝、三皇等派经典，遂“总括三洞”，汇归一流；又依据封建宗法思想和制度，并仿效佛教修持仪式，广制斋戒仪范，以改五斗米道，“意在王者遵奉”，称为“南天师道”。道教的教规、仪范经过寇谦之和陆修静修订以后，逐步定型。陶弘景继续吸收儒、释两家思想，充实道教内容；构造道教神仙谱系，叙述道教传授历史，主张三教合流，对以后道教的发展，影响很大。

道教音乐产生于汉代，汉末直到南北朝是道教音乐的形成期。它发端于东汉“三张”的天师道斋醮科仪音乐；至两晋南北朝时，经上清、灵宝派道士的推演，特别是寇谦之、陆修静等人对斋醮科仪音乐的改革、制订，逐渐摆脱巫教祭祀音乐的影响，形成了具有自身特点的道教科仪音乐体系；与此同时，从汉晋南北朝时期的有关重要道书中，可以看到，道教也形成了一套自己的音乐理论。

根据这一时段的道乐形式来看，东汉道教科仪中有“巫俗解奏之曲”和“歌讴击鼓”的音乐；两晋道教科仪中有“仙歌道曲”和“步虚”音乐；南北朝道教科仪中有“直诵”、“音诵”和“梵咏”。这些名称各异的道乐形式，若归纳起来，实际上已包括了声乐和器乐两大类型。

二、 天师道与科仪音乐之雏形

东汉顺帝（126—144）在位时，道教创始人张陵（34—156）在四川鹤鸣山创立五斗米道。因入道者需交出五斗米，故名。又因道徒尊张陵为天师，故也称“天师道”。亦名“米道”、“鬼道”和“米巫”。《华阳国志·汉中志》云：“汉末，沛国张陵学道于蜀鹤鸣山，造作道书，自称太清玄元，以惑百

姓。陵死，子衡传其业；衡死子鲁传其业。……其奉道限出五斗米，故世谓之米道。”同书又载：张鲁“以鬼道见信于益州牧刘焉”。天师道及其斋醮科仪音乐的形成与巫教有关。道教史研究家王明先生认为：“原始的五斗米道，大抵从民间流行的巫鬼道演变而来。”[①] 因此，四川芦山县出土的东汉建安十年（205）《汉故领校巴郡太守樊（敏）府君碑》将此道称之为“米巫”。《晋书·李特传》亦云：“汉末，张鲁居汉中，以鬼道教百姓，賨人敬信巫觋，多往奉之。”

天师道产生以后，随即出现了它早期的斋醮仪典与科仪音乐。这些仪典，大致有号称一千二百卷的《天官章本》、《灵宝经》及二十四卷“章醮”道书。据《魏书·释老志》载：“及张陵受道于鹤鸣，因传《天官章本》千有二百，弟子相授，其事大行，斋祀跪拜，各成道法。”另据《法苑珠林》六十九《妄传邪教》条云：“后汉时张陵造《灵宝经》及章醮等道书二十四卷[②]。”又，北宋念常《佛祖历代通载》卷六亦云：建安丙申（即建安二十年），“道始作灵宝”，原注云：“张陵客蜀，居鹤鸣山作此经，又造章醮道书二十四卷，以惑百姓。”以上说明，东汉天师道产生时，已出现了道教早期的斋醮仪典；同时，还出现了早期的科仪音乐。初期，天师道的斋醮科仪十分简单、原始，形同巫术。如现知的两种科仪《旨教斋》和《涂炭斋》，北周《笑道论·戒木枯死》二十二对其中的一项《涂炭斋》作了这样的介绍：“又按三张之术，畏鬼科曰：左佩太极章，右佩昆吾铁，指日则停空，拟鬼千里血。又造黄神越章杀鬼，朱章杀人。或为涂炭斋者，黄土泥面，驴转泥中，悬头着柱，打拍使熟。”另北周的释道安在《二教论·服法非老九》中更明确地说：“涂炭斋者，事起张鲁，驴转泥中，黄土涂面，摘头悬柳，埏值使熟。”此仪式在当时的历史条件下，所使用的音乐形式也是比较简单的。据法国学者马伯乐在《六朝时期的道教》一文中分析：“早在汉代，道教的宗教节日（译者注：仪式）就异常众多和繁杂。如涂炭斋，为了忏悔自己的过失和摆脱可怕的后果，在其过程中，参加者

---

① 卿希泰主编：《中国道教史·第一卷》中王明撰“序”。

② 《太平广记》引《神仙传》作“篇”。

要……重复地出场，来回地上香，长久地祷告，不停地跪拜，处于急凑的鼓点和烦人的音乐之中。”① 天师道初期的科仪音乐是直接继承了巫教祭祀音乐传统的，如在当时流行的《涂炭斋》科仪及其他祭祀活动中，通常使用的是“巫俗解奏之曲”与“歌讴击鼓”的音乐。据前引《笑道论·戒木枯死》二十二中又云：“今观其文，词义无取，有同巫俗解奏之曲，何期大道若此。”《后汉书》卷七十二《董卓传》注引《献帝起居注》说：“（李）傕性喜鬼神左道之术，常有道人及女巫歌讴击鼓下神，祭六丁，符劾厌胜之具，无所不为。”东汉王符《潜夫论》卷三《浮侈》第十二亦说：“今多不修中馈，休其蚕织，而起学巫祝，鼓舞事神，以欺细民，荧惑百姓。”这些都说明，早期道教科仪音乐的产生同巫教祭祀音乐有着密切的关系。

至于天师道科仪音乐在当时是一种什么样的形式呢？从文献记载来看，首先歌、舞、乐并举，有歌（声乐）有乐（器乐）当是无疑的。但在声乐方面，它的歌已经有了“谣歌”和“弦歌”之分。据南朝刘宋三天弟子徐氏所撰的《三天内解经》卷上第一、第四分别云：“或烹杀六畜，祷请虚无，谣歌鼓舞，酒肉是求。”“至汉世，群邪滋盛，六天气勃，三道交错，疠气纵横，医巫滋彰，皆导真从伪，弦歌鼓舞，烹杀六畜，酌祭邪鬼。”所谓“谣歌”，当系汉代使用的一种无伴奏的清唱形式“徒歌”。《尔雅》解：“徒歌谓之谣。”所谓“弦歌”，当系周秦至汉使用的一种由琴、瑟伴奏的歌唱形式“琴歌”。《辞源》中《弦歌》条引《礼乐记》谓：“正六律，和五声，弦歌诗颂。”疏：“谓以琴瑟之弦，歌此诗颂也。”这就由此引申出一个值得思考的问题，即：东汉道教科仪音乐在器乐形式上，不仅已有用于配合舞蹈的鼓乐形式，而且还有用于伴奏的弹弦乐形式。此外，天师道科仪音乐初创之时，正是我国音乐史上相和歌流行的时期，据《晋书·乐志》云：“相和，汉旧歌也；丝竹更相和，执节者歌。”“凡此诸曲，始皆徒歌，既而被之管弦。”因此，当时道教祭祷仪式活动中出现“谣歌”和“弦歌”是不无关系的。

---

① ［法］马伯乐著、徐益明译：《六朝时期的道教》，载四川大学《宗教学研究》（内刊）1985 年第 6 期。

三、 寇谦之与道教经韵乐章

道教科仪音乐经东汉时的初创，两晋时的充实，至南北朝时已有了突破性的发展。这就是：道教科仪音乐在逐渐摆脱巫教祭祀音乐影响的过程中，经过北魏寇谦之的改革发展，从而产生了我国道教音乐史上第一部道教经韵乐章，即：《云中音诵新科之戒》。

所谓经韵乐章，用道内的话来讲就是："赞颂之辞，演音之韵，由诸天赞诵，合钧天妙乐，融融和和而成的自然之章。"[①] 其实，就是将经词配上曲调进行演唱的一种道教歌章，作为道教音乐的重要组成部分，它不仅广泛用于道教的各类科仪活动，而且与之融为一体。虽然每首经韵有它相对的独立性，但一旦置其于科仪活动之中，则起着一种章节式的结构功能，从而在形式上扩大了科仪的外延，在内容上充实了科仪的内涵。

南北朝时期是道教及其科仪音乐发展的一个重要阶段，为适应当时统治者和门阀地主阶级的需要，中国南北方都出现了由门阀士族道教徒发起的道教改革活动。在这些人当中，北魏道士寇谦之（365—448）就是其中的主要代表人物之一。

寇谦之，字辅真。祖籍上谷昌平（今属北京），后迁居冯翊万年（今陕西临潼北）。自称是东汉功臣寇恂的十三世孙。早年倾心慕道，修习张鲁道术，但未成功。后来随成公兴入嵩山，修道七载，声名渐著。北魏政权建立后，实行崇道抑佛的政策，寇谦之乘时对天师道进行改革。北魏拓跋嗣神瑞二年(415)，他宣称太上老君亲临嵩山授予他"天师之位"，赐以《云中音诵新科之戒》二十卷，"专以礼度为首，而加之以服食闭炼"，并令他"清整道教，除去三张伪法：租米钱税及男女合气之术"。此《云中音诵新科之戒》，实际上就是一种包含斋醮仪范和经韵乐章的科书，因此又称为《科戒》。据《资治通鉴》卷一百

① 闵智亭：《全真正韵跋》，见中国道教学院补充刻印《重刊道藏辑要全真正韵》教材，1990 年。

一十九《宋纪一》载："嵩山道士寇谦之，赞之弟也，修张道陵之术，自言尝遇老子降，命谦之继道陵为天师。授以辟谷轻身之术及《科戒》二十卷，使之清整道教。"在这部书中，寇谦之对早期天师道的科仪音乐进行了改造，为科仪经词制定了"乐章诵诫新法"，即在"直诵"的基础上又创造了"乐诵"形式，这是寇谦之对道教音乐的重大贡献。

北魏以前，道教的经典全部是喻理和喻事性的文章，诵经时只能朗诵不能演唱。寇谦之一改旧法，遂将经文造为诗赋或韵文，使之依文字的四声关系产生一些有规律的韵调，从而具备了相当的音乐特性，合乎乐章的要求，使经文变成了可以演唱的"经韵"。据现存《云中音诵新科之戒》的残篇《老君音诵诫经》中说："老君曰：……谦之，汝就系天师正位，并教生民，佐国扶命，勤理道法，……一从吾乐章诵诫新法，其伪诈法科，勿复承用。"又说："道官箓生，初受诫律之时，向诫经八拜，正立经前……执经作八胤乐音诵，受者伏诵经意卷后，讫。后，八拜，止。若不解音诵者，但直诵而已。"

由此可见，"乐章诵诫新法"、"音诵"或"乐音诵"，是在原有诵经形式——"直诵"基础上新发展起来的另一种诵经形式。所谓"直诵"，恐系一种音乐性不强、一般道士都易于掌握的念唱形式；"音诵"，当系一种音乐性较强、非一般道士都能掌握的歌唱形式。然而，寇谦之在制订斋仪时，强调的主要是"音诵"，可谓对道教科仪音乐的发展改革。他把他的"新科"名为"云中音诵"，其用意亦不外此。故南宋吕太左的《道门通教必用集》卷一《寇天师传》里，在谈到神瑞二年嵩山道士寇谦之得《云中音诵新科之戒》时，于"云中音诵"四字之下注说："即华夏颂、步虚声。"陈国符先生认为，"《华夏颂》当即《华夏赞》"，"又有《转声华夏赞》：皆录有曲谱。""步虚声，当用以吟咏步虚辞。"皆指举行斋醮科仪时所用的一种歌咏曲调。这种歌咏曲调，也就是将以往仅采用"直诵"念唱的经词，改为可以入乐咏唱的"乐诵"式经韵乐章。这在道教音乐史上具有划时代的意义，它对后世道教经韵音乐的形成影响颇大。因此，寇谦之托言老子亲授的《云中音诵新科之戒》，实为道教音乐史上第一部经韵乐章。

四、 道教科仪改革与道乐之长进

北魏道士寇谦之在制定道教经韵乐章的同时，还对南北朝以前旧天师道的斋醮科仪进行了一系列改革。泰常八年（423），他诡称有老君玄孙牧土上师李谱文来临嵩岳，赐以“《天中三真太文录》，刻召百神，以授弟子。《文录》，有五等，……坛位、礼拜、衣冠、仪式，各有差品。凡六十余卷，号曰《录图真经》”。又谓“地上生民，末世垂及，其中行教甚难。但令男女立坛宇，朝夕礼拜，若家有严君，功及上世”。根据这一记载，似乎寇谦之所制订的斋醮之法，对坛位、礼拜、衣冠、仪式等等，都规定了严格的制度。但为方便一般道民，也允许他们在家自立坛宇，朝夕礼拜。唯他所造的《录图真经》六十余卷早已佚亡，故其详细内容，已不得而知。据《魏书·释老志》载：始光（424—427）初，寇谦之奉其书而献之，得到魏太武帝和司徒崔浩的崇奉，“遂起天师道场于京城之东南，重坛五层，遵其新经之制。给道士百二十人衣食，斋肃祈请，六时礼拜，月设厨会数千人”。

经寇谦之改革后的斋醮科仪已有一定的体制、程序及规格。他在《老君音诵诫经》里，分别就“三会日”、“为亡人”、“为病者”以及“为道官受诫律”等不同情况做了一些斋仪的规定，如：“三会日道民就师治，初上章籍时，于靖前南正北向行立定位，各八拜九叩头、九搏颊，再拜伏地，请章籍讫，然后朝贺师……”还规定：“为亡人设会，烧香时，道官一人靖坛中正东向，箓生及主人亦东向，各八拜九叩头九搏颊，三满三过止，各皆再拜恳，若人多者，亦可坐，礼拜叩头、主称官号姓字、上启无极大道、万万至真无极大道、仪禾捻香、三上着炉中，并言为亡者甲、乙解罪过，烧香愿言，余人以次到坛前恳，上香如法尽，各各讫。”又规定：“道民家有疾病，告，归到宅，师先令民：香火在靖中，民在靖外，西向散发叩头，谢写替违罪过，令使皆尽，未有解？师亦自别启事，……上章一日三过，上三日后，病人不降损，可作解先亡谪罚章，病家昼则向靖叩头，夜则北向向天地叩头首过，勿使一时有阙。……若能备厨，请客三人五人十人以上，随人多少，按如科法设会。……设会讫，客归到家，

为病者烧香叩头，一宿之中，满三过，以病者救度礼，叩头、烧香同法。”

继北魏道士寇谦之之后，南朝刘宋出现了一位对道教斋醮科仪音乐进行搜集、编撰的集大成者——陆修静。

陆修静（406—477），南朝刘宋道士。字元德。三国时东吴名丞相陆凯的后裔。少修习儒学，对大易象数、河洛图谶等也感兴趣。成年后，耽好清静养生的道术，于是弃家到云村山隐居修道。后来遍游天下名山，寻访仙踪，广搜道书，其足迹曾南至九嶷、罗浮诸山，西至巴蜀青城、峨眉诸山。元嘉三十年（453），他来到建康（今江苏南京）卖药，宋文帝命左仆射徐湛之请他入宫讲道。后避太初之难，离京南游，大明五年（461）在庐山东南建立道观，隐居修道。泰始三年（467），他应诏再赴建康，住在北郊天印山崇虚馆。在此期间，他将长期搜集到的大量道经加以校刊整理，辨别真伪，经戒、方药、符图等书共有一千一百二十八卷，分为三洞（洞真、洞玄、洞神三大类）。泰始七年（471）编订《三洞经书目录》，是道教史上最早的道经总目。后又编撰了斋戒仪范类道经百余卷，可见其有关斋仪的著述是极其丰富的。其中《金箓斋仪》、《玉箓斋仪》、《九幽斋仪》、《解考斋仪》、《涂炭斋仪》、《三元斋仪》等许多著作以及《升玄步虚章》、《步虚洞章》等斋醮乐章，今皆亡佚。因而，有关他对斋醮科仪音乐的具体贡献，已很难全面了解。这里，我们只能从他所撰的《洞玄灵宝五感文》一书中加以了解。

陆修静在《洞玄灵宝五感文》中将道教的“众斋法”分为九斋十二法，这十二斋法是以灵宝为主体。对其中多数斋法的威仪轨式、堂宇坛场等均作了具体说明。九斋十二法的内容是：

> 一曰，洞真上清之斋，有二法。
>
> 二曰，洞玄灵宝之斋，以有为为宗：
>
> 　　其一法，金箓斋，救度国王。
>
> 　　其二法，黄箓斋，拔九祖罪根。
>
> 　　其三法，明真斋，拔亿曾万祖九幽之魂。
>
> 　　其四法，三元斋，自谢涉学犯戒之罪。

其五法，八节斋，谢七玄及己身宿世今生之罪。

其六法，自然斋，消灾祈福。

其七法，洞神三皇之斋，以精简为上。

其八法，太一之斋，以恭肃为首。

其九法，指教之斋，以清素为贵。

最后，他把涂炭之斋单独列为一种，共为三种十二法，其称九斋，系指“灵宝之斋”而言。经过陆修静“疏列科条，校迁斋法”之后，便为道教的斋醮科仪奠定了基础。

关于斋法的意义，陆修静在《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》中指出：“圣人以百姓奔竞五欲，不能自定，故立斋法，因事息事，禁戒以闲内寇，威仪以防外贼，礼诵役身口，乘动以反静也；思神役心念，御有以归虚也。能静能虚，则与道合。”又对灵宝斋的礼拜、诵经、思神的意义解释说：“太上天尊开玄都上宫紫微玉笈，出灵宝妙斋，以人三关躁扰，不能闲停，身为杀盗淫动，故役之以礼拜；口有恶言，绮妄两舌，故课之以诵经；心有贪欲嗔恚之念，故使之以思神。用此三法，洗心净行，心行精至，斋之义也。”在说明斋法的基本思想时指出：“夫斋者，正以清虚为体，恬静为业，谦卑为本，恭敬为事，战战兢兢，如履冰谷，肃肃栗栗，如对严君。”又解释自然无上斋说：“所谓灵宝自然无上斋者，……吉凶利害得失所由。无有能使之然；亦无能使之不然，是以谓之自然；周济五道，度脱一切，绝灭生死，超逸三界，故谓之无上。”这种将具体的威仪轨式上升为理论，阐明斋法的意义，即为道教的斋醮仪轨奠定了理论基础，无疑是具有重大意义和深远影响的。

陆修静还为斋醮科仪创作了不少步虚词，在《洞玄灵宝玉京山步虚经》中，尚保存了他作的《步虚词》十首，《洞玄灵宝升玄步虚章序疏》还为这十首《步虚词》作了疏解。有关道教音乐在斋醮科仪中的使用情况，据陆修静在《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》中说：“真人皆一日三时旋绕上宫，稽首行礼，飞虚浮空，散花绕香，禾把十绝，啸吟洞章，赞九天之灵奥，尊玄文之妙重也。今道士斋时所以巡绕高座吟咏《步虚》者，正是上法玄根众圣真人朝宴

玉京时也。”

由于陆修静撰写了大量的灵宝经书、仪典和步虚乐章，极大地推动了灵宝派科仪音乐的发展。据唐代闾丘方远《太上洞玄灵宝大纲钞》说：陆修静“更加增修、立成仪轨，于是灵宝之教，大行于世。”[①] 被陆修静“增修”后的灵宝之教，不仅“大行于世”，而且在齐梁时代还超过了上清派。对此，记述上清历史的《真诰》有这样的反映，《真诰》卷十一注曰：在斋初，上清道士王文清曾在大茅山下建崇元馆，在二十年内，“远近男女互来依约，周流数里，廨舍十余坊。而学上道者（指修上清经者）甚寡，不过修灵宝斋及章符而已”[②]。齐代如此，至梁代，仍然没有变化。同书的另一注说：茅山每年“三月十八日辄公私云集，车有数百乘，人将四五千人，道俗男女，状如都市之众。看人唯共登山作灵宝唱赞，事论便散，岂有深诚密契，愿睹神真者乎！”[③] 所谓“深诚密契、愿睹神真”是指修上清道，“作灵宝唱赞”，自然是指习灵宝斋醮科仪音乐。茅山本上清胜地，但今四五千善男信女上茅山，不去习“睹神真”的上清思神术，而去唱赞灵宝经韵，足见灵宝派所拥有的信徒已大大超过了上清派。而此注所记正是梁代的情况。这就说明自陆修静增修灵宝经以后，灵宝派在群众中的影响在较长时间内超过了上清派，这很显然是陆修静对灵宝派的贡献。

陆修静除大量创制有经书、仪典和步虚乐章外，而且还身体力行，亲自主持斋醮科仪音乐活动。见于记载的有两次：一是《洞玄灵宝五感文》中所记“癸巳年（宋文帝元嘉三十年，即 453 年）冬携率门人建三元涂炭斋”[④]。该文对这次建斋活动有较详的记载。二是《道学传》所记泰始七年（471）为宋明帝祈禳疾病所建的三元露斋。吴筠《简寂先生陆君碑》、《云笈七签・真系传》和《历世真仙体道通鉴・陆修静传》并载其事，但作《涂炭斋》；《玄品录》卷三，《茅山志》卷十亦记其事，则作“金箓斋”。《道学传》云：“宋泰始七年四

① 见《正统道藏》第 10 册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社影印本，1987 年，第 8056 页。

② 同①，第 27434 页。

③ 同①，第 27433 页。

④ 同①，第 43856 页。

月，明帝不豫，先生率众建三元露斋，为国祈请。至二十日，……二更再唱，堂前忽有黄气，状如宝盖，从下而生，……预观斋者百有余人，莫不皆见。事奏，天子疾瘳，以为嘉祥。"①

通过寇谦之、陆修静等人对道教科仪音乐的改革、制订，使道教音乐在南北朝时期有了较大发展，主要表现如下：

1. 科仪道士有了明确分工

在醮坛上参与科仪音乐的道士，简称"科仪道士"。这些道士，在陆修静《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》中曾有论及。其称谓有法师（由"道德内充，威仪外备"之人充任，司掌"关君祝愿"，须"释疑解滞，导达群贤"）、都讲（由"才智精明，闭练法度"之人充任，"礼拜揖让，皆当赞唱"）、监斋（掌"司察众过"）、传经（掌管道具）、侍香（置备炉器）、侍灯（置备灯烛）等仪职。

2. 科仪音乐活动有了相当规模

早在北魏始光元年（424），寇谦之对道教科仪音乐的改革就受到北魏太武帝的赏识，他于魏都平城东南（今山西大同）建天师道场，设重坛五层，依照他改革制订的所谓"新经之制"，"给道士百二十人衣食，斋肃祈请，六时礼拜，月设厨会数千人"②。北魏太和十五年（491）间统治者又在邺城（今河北临漳县）举行了一次规模较大的斋醮道场。据《魏书·释老志》载："道坛在南郊，方二百步，以正月七日、七月七日、十月十五日，坛主、道士、歌人一百六人，以行拜祠之礼。"另在北周大象元年，统治者在京城举行了一次大醮活动，其规模据《北史》卷十《周本纪下第十》谓："（北周静帝）大象元年（579），冬十月壬戌，幸道会苑，大醮，以高祖武皇帝配醮。初复佛像及天尊像，（宣）帝与二像俱南坐。大陈杂戏，令京城士庶纵观。"可见当时的科仪音乐活动规模之大，人数之多，非南北朝以前的科仪音乐活动可比。

---

① 《三洞珠囊》卷一《救导品》引《道学传》，《正统道藏》第42册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社影印本，1987年，第33806页。

② 《魏书·释老志》。

3.《步虚》等道曲广泛使用

至南北朝时，道曲《步虚》在创作上已初具规模，且有一定的曲目流行。前面曾提及过，南朝刘宋时，陆修静曾为斋醮科仪创作了不少步虚词，在《洞玄灵宝玉京山步虚经》中，尚保存有他的《步虚词》十首，这些步虚词，可谓南北朝道教科仪音乐的一个重要组成部分，它广泛用于当时的斋醮科仪。据陆修静《太上洞玄灵宝授度仪》云："礼十方毕，师起巡行，咏《步虚辞》。"北周《无上秘要》卷五十三亦说："旋行三匝，绕香灯，口诵《步虚洞章》。"除《步虚》之外，当时还流行其他道曲如《华夏颂》以及陆修静《太上洞玄灵宝授度仪》和《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》中所收载的《金真太空章》、《太极真人颂》、《太上玄一真人颂》、《正一真人颂》、《智慧颂》等道曲，这些都是当时流行的曲调。尽管如此，从当时所创作的道曲来看，其中以《步虚》最为流行。

4. 道教出现了"梵咏"之声

在刘宋陆修静遗存的《太上洞玄灵宝授度仪》中有"师弟子绕坛梵咏"，这样一句，其中之"梵咏"，据陈国符先生认为："疑即梵呗之意。"[①] 所谓"梵呗"，即从印度传入的一种带有吟诵性质的佛教音乐。原来包含咏经与歌赞两个方面。传入中国后，结合中国语言音韵的规律，在音乐上起了变化，出现了中国化的佛教音乐。以咏读佛经称为"转读"，以歌赞称为"梵呗"。《梁高僧传·经律篇论》曾记述了这种转化过程。唐代道世《法苑珠林》说："关内关外，吴、蜀呗辞，各随所好，呗赞多种。但汉、梵既殊，音韵不可互用。""又至魏时，陈思王曹植……遂制转赞七声，升降曲折之响；世之讽诵，咸先章焉。"这种中国化的佛教音乐，相传始于曹魏时代，梁慧皎（497—554）著《高僧传》卷十三载："自大教东流，乃译文者众，而传声盖寡，良由梵文重复，汉语单奇，若用梵音以咏汉语，则声繁而偈促，若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。故金言有译，梵响无授。始有陈思王（即曹植），深爱音律，属意经音。既通般遮之瑞响，又咸渔山之神制，于是删治《瑞应本起》，以为学者之

① 陈国符：《道藏源流考》，北京：中华书局，1963年，第294页。

宗，传声三千有余，在契则四十有二。”据说，曹植在创制这种中国化的梵呗时，是在“忽闻空中梵天之响”的启发下“摹其音节”创作的。因而唐道世《法苑珠株·呗赞》中有：曹植“尝游鱼山（一作渔山，在山东东阿县境），忽闻空中梵天之响，清雅哀婉，其声动心，独听良久，深有体会，乃摹其音节，撰文制音，传为后式”[①]。联系“梵呗”的创作，再来看道教音乐的“步虚”，南宋刘敬叔《异苑》中有：“陈思王（曹植）游山，忽闻空里诵经声，清远遒亮，解音者则而写之，为神仙声。道士效之，作步虚声。”这里的“诵经声”，也是“法苑珠林”中所说的“梵天之响”；“解音者”则很可能就是曹植本人；“神仙声”是指其音乐像天上的仙乐；而“道士效之，作步虚声”则说明道教音乐的“步虚”是仿效类似仙乐般的佛教音乐“梵天之响”即梵呗而创作出来的。曹植鱼山制梵呗和道士效作步虚声虽属神话，但两晋南北朝时仿效汉化了的佛教音乐而发展充实道教音乐的可能却是存在的。

佛教传入我国大约是在两汉之际。在它传入的时候，正是社会上儒学的阴阳五行化和儒家经典的神秘化，特别是谶纬之学以及神仙方术盛行。佛教作为一种外来宗教，要在中国土地上站住脚，就不得不与当时流行的神仙方术思想结合起来，把原有的佛教思想尽力染上一层神仙方术的色彩；而神仙方士在创立道教的过程中，也利用佛教的某些教义来编造道教的教义，模仿佛教的某些科仪来制订道教的科仪。这在东晋中叶至南北朝时，表现得尤为突出。如大约出于东晋中后期或南北朝初的《太上洞渊神咒经》，除大量采用佛教中“十方”、“三业”、“三果”、“因缘”、“地狱”等名词概念外，还将佛教的“三恶道”和因果轮回思想加以吸收。另在前述陆修静《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》中曾有关于“法师”、“都讲”、“监斋”、“侍经”、“侍香”、“侍灯”等仪职之称谓和分工。这一套制度，乃来源于佛教经讲。在佛教讲经活动中，亦有类似分工，即由法师司任说解，都讲司任唱经，唯那司管秩序，香火司行香，梵呗司歌赞。由此看来，两晋以后，特别是南北朝时期，道教科仪音乐已逐渐

① 尼树仁：《道教音乐与佛教音乐的比较研究》，载《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》，第102页，《人民音乐》编辑部内刊。

摆脱了早期从巫教祭祀音乐以及宫廷祭祀音乐中吸取养料的做法，转而开始向佛教音乐中模仿和借鉴。

以上情况表明，南北朝时期的道教音乐同佛教音乐之间的关系非常密切：道教音乐一方面吸收、借鉴佛教音乐，但反过来，佛教音乐也吸收、融合了道教音乐。关于这一点，我们可以从梁武帝制作佛教音乐的史实中得到一点线索。据《隋书·音乐志》载：梁武帝萧衍，笃信佛教，且“素精乐律”，他曾利用裁定梁朝雅乐的机会亲制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇，名为正乐，皆述佛法。在这些曲目中，像《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》等乐曲，颇具仙道意味，疑即为梁武帝根据当时流行的道曲音调编创所谓“皆述佛法”的佛曲。至于为什么要这样认为呢？这就要从梁武帝与道佛之间的渊源关系来加以推测。

《隋书·经籍志》在谈到梁、陈道教时说：“（梁）武帝弱年好事，先受道法，及即位，获自上章。朝士受道者众，三吴及边海之际，信之逾甚。陈武（帝）世居吴兴，故亦奉焉。”另据梁武帝萧衍在所作《述（一作会）三教诗》中说：他“少时学周孔，弱冠穷六经”，“中复观道书”，“晚年开释卷”[①]。证明梁武帝早年曾经信奉道教。他除信奉道教外，还同南朝齐梁时的著名道教学者、符箓科教派三大宗之一的茅山宗创始人陶弘景有密切的交往，并在当了皇帝后仍给予陶以特殊的恩宠。以后，他在信仰上发生了变化，开始舍道事佛，从此成了一个历史上有名的佞佛皇帝。尽管他“舍道事佛”，但他仍与道教保持联系，据载：他曾尊礼南岳道士邓郁，“敬信殊笃。为帝合丹，帝不敢服，起五岳楼贮之供养，道家吉日，躬往礼拜”[②]。由于梁武帝是一个先道后佛的信徒，他极有可能将以前所接触过的道教音乐曲调借用于他以后创作的佛曲之中，这是值得注意的一点线索。

---

① 《广弘明集》卷三十。

② 《南史》卷七十六《隐逸传下·邓郁传》，北京：中华书局标点本第 6 册，1975 年，第 1896 页。

五、 早期道教音乐理论

道教音乐在传承和发展过程中，不仅为后世留下了大量的韵腔和器乐曲牌，同时也留下了一部分音乐理论资料。这些理论资料，主要见于道教的重要经典《太平经》、《老子想尔注》和《抱朴子内篇》等书。对于研究道教音乐的意义、目的、来源、乐律、法则、格调以及审美观点，均有参考价值。

1.《太平经》中的音乐理论

汉成帝（公元前32—前7）时，《天官历包太平经》问世。该书现已不存，其部分内容见于大约成书于东汉顺帝（125—144）时的《太平经》一书。据李养正先生认为"《太平经》，是东汉晚期所传'神书'——《太平清领书》的简称。它是道教最先问世的第一部道书"[①]。在这部书中，记载有道教最早的音乐理论，如：对音乐的意义、目的、来源、乐律和格法等方面均作了较详尽的阐述。

关于音乐的意义，《太平经》卷一百一十五至一百一十六中说："音声者，即是乐之语谈也。"卷一百三十七至一百五十三中又说："夫音，非空也，以致真事，以虚致实，以无形身召有形身之法也。夫乐乃以音响召事，此若人开口出声，有好有恶，善者致吉，恶者致凶。……乐声正天地阴阳五行之语言也。听其音，知天地情，四时五行之气和，以不知尽矣。"认为音乐乃是用声音和乐器表达的一种语言，它不是空洞无意义的，是要用无形的音声去感召有形的人身，以音响去感召事物。听音乐便可以知道天地间的情况。这说明音乐是有内容有目的的行为。

关于音乐的目的，《太平经》卷一百一十三中说："乐，小具小得其意者，以乐人；中具中得其意者，以乐治；上具上得其意者，以乐天地。得乐人法者，人为其乐悦喜；得乐治法者，治为其平安；得乐天地法者，天地为其和。天地和，则凡物为之无病；群神为之常喜，无有怒时也。""上士治乐，以作无为以

① 李养正：《道教概说》，北京：中华书局，1989年，第337页。

度世；中士治乐，乃以和乐俗人以调治；下士治乐，以乐人以召食。”“凡乐者，所以止怒也。……喜乐者，乃道德之门也。”另据卷一百一十六中说：“故举乐，得其上意者，可以度世；得其中意者，可以致平，除凶害也；得其下意者，可以乐人也。上得其意者，可以乐神灵；中得其意者，可以乐精；下得其意者，可以乐身；俱得其意，上帝王可游而无事，乐起而刑断绝，精神相庆也。”认为音乐的作用在于止怒致和、戒斗断奸邪，兴道德制逆恶，目的在于乐人、乐治、乐天地、乐神灵。这与《汉书·礼乐志》所说的“故乐者，圣人之所以感天地，通神明，安万民，成性类者也”的理论相似，归根结底是用音乐来对老百姓“教化浃洽”，使“祸乱”不作。《乐记》亦说：“声音之道，与政通矣。”“大乐与天地同和。”说明道教早期的音乐理论，还打上了儒家礼乐观的深刻烙印。而道教的斋醮科仪音乐，正是遵循了《太平经》中的上述音乐理论来进行实践的：它为人祈福禳灾，为国家祈祷和平，并通过音乐来祭祀天地、超荐亡魂，正是追求乐人、乐治、乐天地、乐神灵的理想。

关于音乐的来源，《太平经》卷一百一十五至一百一十六中说：“故为阴阳者，动则有音声。故乐动辄与音声俱。阳者有音，故一宫、三徵、五羽、七商、九角，而二四六八不名音也。刑者太阴者，无音而作，故少以阴害人。无音而作，此之谓也。”该卷又说：“又五音乃各有所引动，或引天，或引地，或引日月星辰，或引四时五行，或引山川，或引人民万物。音动者有所动摇，各有所致。是故和合，得其意者致善，不得其意者致恶，动者，凡万物精神悉先来朝乃后动，占其形体。故动乐音，常当务知其事；审得其意，太平可致，凶气可去。”还说：“春者先动，大角弦动甲，甲日上则引动岁星，心星则引动东岳。气则摇少阳，音则摇木行，神则摇钩芒，禽则动苍龙，位则引青帝，神则致青衣玉女。上洞下达，莫不以类来朝，乐其乐声也。”认为阴阳气动才有音声，音声虽发自人心的情感，但却是外界事物所引动的，亦即外界事物引动了人心，才发而为音声。音声同外界事物又有着相互感应的关系。外界事物是不断变化的，有规律的，所以音声也是有变化、有规律的，应当本阴阳、顺天地、序四时、应人伦、原情性，达到尽之以德、感之以乐的目的。这与《乐记》中所说的“凡音之起，由人心生也，人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声，

声相应，故生变；变成方，谓之音；此音而乐之，及干戚羽旄，谓之乐”是相同的。

关于乐律理论，《太平经》卷十八至三十四中说：“乐乃可和洽阴阳，凡事默作也，使人得道本也。故元气乐即生大昌，自然乐则物强，天乐即三光明，地乐则成有常，五行乐则不相伤，四时乐则所生王，王者乐则天下无病，蚑行乐则不相害伤，万物乐则守其常。”另在卷五十中说：“诸乐者，所以通声音，化动六方八极之气，其面和则来应顺善，不和则来应战逆。夫音色各有所属，东西南北，甲乙丙丁，二十五气各有家。”“古者圣贤调乐，所以感物类，和阴阳，定四时五行。阴阳调，则其声易听；阴阳不和，乖逆错乱，则音色难听。”卷一百一十三中又说：“天地和，则凡物为之无病，群神为之常喜，无有怒时也。……是故乐而得大角上角之音者，青帝大喜，则仁道德出，凡物乐生，青帝出游，肝气为其无病，肝神精出见乐方之类。……南方徵之音，大小中悉和，则物悉乐长也。南方道德莫不悦喜，恶者除去，善者悉前。赤气悉喜，赤神来游，心为其无病。……故得黄气宫音之和，亦宫音之善者亦悉来也，恶者悉消去。得商音之和，亦商音善者悉来也，恶者悉去。”卷一百一十五至一百一十六中还说：“夫天乃有三气，上气称乐，中气称和，下气称刑。故乐属于阳，刑属于阴，和属于中。故东南阳乐好生，西北阴怒好杀，和气随而往来。”“六甲五行，即天地之数也。时气者，即天地之所响，所兴为也，假令立春之日斗加寅，名为上帝之时，先动大角。月半加甲，二月斗加卯；月半加乙，三月加辰也。他行效此。各次其时气，晏早为其度数。先动帝音帝弦，次动王音王弦，次动相音相弦，次动侯音侯弦，次动徵音徵弦，各如其数。此名为承天之教，顺地之气，天地乃自乐用之，而况于人乎?”古代音乐以传统阴阳五行说为乐律基本理论，把律吕配于阴阳，把五声配于五行、五德、五常、五事、五方、五色以及人体之五脏，《太平经》论音乐也基本上是依据这种理论。尽管这种理论有比较浓厚的神秘色彩，但它认为音乐不是孤立的，而是同社会、自然诸事物以及人的精神状态有密切联系的，这在当时确有其进步意义。

关于音乐的格法，《太平经》的作者假借天的旨意，提出了以下三方面的规格法则：

第一是“皆当顺其气、如其数”，如卷一百一十五至一百一十六中说：“欲大得天地之心意，……乃当顺天地之心意，不可逆太岁诸神，同合其气。”“逆天地之道，……与天地用意异，天地战怒，万变并起，奸邪日兴，则至不安太，凶年气来。”“皆顺其气，如其数。独六月者，以夏至之日，并动宫音，尽五月。六月者，纯宫音也。”至于顺气，书中列举了“自然天地之格法”六条：一曰先顺乐动天地四时帝气；二曰先顺乐动天地四时王气；三曰先顺乐动相气微气；四曰慎无动乐死破之气；五曰无动乐囚废之气；六曰无动乐衰休之气。认为“乐上帝王相微气三部，令天地人悦，致时泽，灾害之属除去，名为顺天地人善气也，致善事。乐下三部，死破囚废衰休之气致灾，天时雨，邪害甚众多，不可禁防也”。总之，天之所向者兴之，天之所背者废之，这就叫知时气，顺时气，合天地之心。此为第一条格法。

第二是“乐吉事，乐生事”，如卷一百一十五至一百一十六中说：“古者圣人，将以乐者左载，将以刑者右载。吉事尚左，凶事尚右。左者阳，右者阴。……故乐但当以乐吉事、乐生事，不可以乐凶事、乐死事，自天格法如此，不可反也。”又说：“天上为政，各纵乐以为化本，人人使具自乐相化，坐思其过得失，莫为善易哉。天上为政如此也，地上亦然。故理欲疾平者，务断分争刑罚，倡乐为先，皇平之气立至矣。”认为提倡音乐，在于以乐化人，使其思过以善而断纷争刑罚。乐吉事，乐生事，就是为善为吉；相逆相愁苦则为凶事、死事。乐善则精神至，乐恶则恶精神事，乐善得善，乐凶得凶，所以吉事、生事乃可以制乐、奏乐；凶恶事不得有乐，凶事见乐，则凶事日兴多。认为这样就可以使人自化，纷争刑罚就可以断绝，天下就太平了。也就是说，音乐影响人心，影响政事，所以要倡正乐而反凶乐。

第三是“太平气至则兴乐，衰乱之气应凶年，不得兴乐”，如卷一百一十五至一百一十六中说：“今太平气至，故教其兴乐也。衰乱之气应凶年，故不得兴乐；如兴乐，名为兴乐凶衰，天下名为大逆也，灾害之本，祸之所以起。可不慎乎?”又说：“夫上善大乐岁，凡万物尽生善，人人欢喜，心中常乐欲歌舞，人默自相爱，不变争，自生乐，上下不相克贼，皆相乐。故乐生于善以乐善，天使自然如此也。”还说：“夫大凶年，凡物无一善者，人人皆饥寒，啼呼哭泣，

更相克贼。默自生愁苦忿恚，心中不乐，何而歌舞乐，默自废绝。故凶年岁无乐，天使其自然无也。是则明天不乐凶恶之证也。是故乐为乐善生，武为兴凶作。是故古者帝王将兴者，得应乐善也；将衰者，得应恶也。此者自然之法也。”以上的意思是说，好年景可以兴乐；凶年则不可以兴乐。若不这样，则不合天地人心。盛世则乐兴；乱世则无乐，这是自然之道理。

2.《老子想尔注》中的音乐理论

继《太平经》之后出现的另一部重要道书是《老子想尔注》。东汉末，五斗米道以《老子五千文》为主要经典，教徒们均要诵习，因经张鲁（或谓为张陵）定本为五千字，故称《五千文》。《老子想尔注》便是当时五斗米道祭酒宣讲《五千文》的注解本。

当代学者饶宗颐《老子想尔注校笺》根据在敦煌发现的唐天宝十载写本卷末记有“道经卅七章”、“五千文上下二局（卷）”、“系师定”等语，推断是张鲁在其祖父张陵《老子五千文》的基础上作的，认为“当是张陵之说而鲁述之，或鲁所作而托始于陵，要为天师道一家之学”。

《老子想尔注》中也有关于音乐方面的论述，它对《老子道德经》中“五音令人耳聋”的解释是“非雅音也。郑卫之声抗争伤人，听过神去故聋”。“道贵中和，当中和行之；志意不可溢，违道诫。忿争激，急弦声，所以者过。”在《老子想尔注》的作者看来，所谓“五音令人耳聋”的提法，并非一般的反对音乐，而是特别有针对性的提法。它反对淫乱的“郑卫之声”，反对在音乐中一味追求感官刺激，淫佚放荡的颓废音乐。它提倡“雅乐”，提倡朴实自然、纯净典雅的高尚音乐。这正如《庄子·天地篇》所说的：“失性有五……二曰五声乱耳，使耳不聪，大声不入于里（俚），折扬皇荂，则溘然而笑。”意思是说：高尚的音乐不被俚俗之人所欣赏。他们的耳朵为淫荡之声所乱，以致听觉不灵，听了“里巷之曲”，便欣然而笑。

《老子想尔注》在“忿争激，急弦声，所以者过”一语中，以弦喻道，尤具妙旨。《注》中又说：“天地之间，其获高龠，龠者，可吹竹，气动有声，不可见；故以为喻，以解愚心也。”这与《太平经》中所说的“五音乃各有所引动”其义相同。《庄子·齐物论》云：“汝闻人籁而未闻地籁，汝闻地籁而未闻

天籁夫!”“地籁则众窍是已，人籁则比竹是已。”“夫天籁者，吹万不同，而使其自己也。咸其自取，怒者其谁邪!”意即：“天籁”就是自然而然，就是音乐本身的“道”。这个“道”，实际上就是庄子所追求的音乐最高境界：天地宇宙间最自然的音乐。后世人们把道教音乐喻作“仙乐”，这是对道教音乐的一种神格化，它反映了道教在音乐上所追求的一种最高理想，即所谓“清远寥亮”、“备言众仙缥缈轻举之美”的“神仙之声”，而这种“神仙之声”不正是道家所言的“天籁”吗?

3.《抱朴子内篇》中的音乐理论

《抱朴子内篇》是晋代神仙道教代表著作，作者葛洪（283—343）出生于名门世家，对来自葛玄、阴长生的两个仙学系统都有师承。书中以金丹之学为核心，阐述了修习玄道、思神守一，宝精行气等一套长生理论。其中就科仪与音乐有关的观点主要有两点：

（1）站在丹鼎派的立场上，反对民间道教中的符水禁咒及各种鬼怪杂术。如在《抱朴子内篇》卷二十《祛惑》中，葛洪说：“或长于符水禁咒之法，治邪有效，而未必晓于不死之道也。或修行杂术，能见鬼怪，无益于年命。问之以金丹之道，则率皆不知也。因此细验之，多行欺诳世人，以收财利，无所不为矣。”

（2）在反对淫祀的同时，明确提出反对巫舞及各种靡丽之乐。葛洪在《抱朴子内篇》卷九《道意》中说：“淫祀妖邪，礼律所禁。然而凡夫，终不可悟。惟宜王者更峻其法制，犯无轻重，致之大辟，购募巫祝不肯止者，刑之无赦。”又说：“心受制于奢玩，情浊乱于波荡，于是有倾越之灾，有不振之祸。而徒烹肥腯，沃酹醪醴，撞金伐革，讴歌踊跃，拜伏稽颡守靖虚坐，求乞福愿，冀其为得，至死不悟，不亦哀哉?”另在卷一《畅玄》中，葛洪从神仙道教的立场出发，明确指出：“夫五声八音，清商流徵，损聪者也。鲜华艳采，或丽灿烂，伤明者也。宴安逸豫，清醪芳醴，乱性者也。冶容媚姿，铅华素质，伐命者也。”他在卷五《至理》中又说：“然荣华势利诱其意；素颜玉肤惑其目；清商流徵乱其耳；爱恶利害搅其神；功名声誉束其体。”这与老子在《道德经》十二章中所说的“五色令人目盲；五音令人耳聋；五味令人口

爽；驰骋畋猎令人心发狂；难得之货令人行妨”的观点是一脉相承的。出于养生的需要，葛洪在《至理》中主张：“是以遐栖幽遁，韬鳞掩藻，遏欲视之目，遣损明之色，杜思音之耳，远乱听之声，涤除玄览，守雌抱一，专气致柔。”这是在老子《道德经》第十章“载营魄抱一，能无离乎？专气致柔，能婴儿乎？涤除玄览，能无疵乎”的观点基础上的进一步发展。为什么葛洪与老子的音乐思想这样相同呢？这是因为葛洪是道教中丹鼎派的代表人物，该派注重修身养性，认为“令人耳聋”的五音，不利于养生，所以要“杜思音之耳，远乱听之声”。基于此，葛洪从老子“无为”思想出发，认为成仙的方法就是要做到“静寂无为，忘其形骸”，不能像“人君撞千石之钟，伐雷霆之鼓，砰磕嘈嗽，惊魂荡心”，如做不到“静寂无为”，也就不可能得道成仙。他的这些观点，实际上是站在神仙道教立场上，反对使用他那一派所认为的“砰磕嘈嗽，惊魂荡心”的音乐，而应当追求如“赏克谐之雅韵”① 的那种和谐、高雅的音乐。葛洪对待音乐的态度，还见于他所撰的《汉武帝内传》②。书中一方面借上元夫人之口，指责汉武帝暴、淫、奢、酷、贼五难损性，因而教以闭淫营气之法；另一方面又着力描绘了仙乐的空灵玄妙，由此反映了神仙道教对道教科仪音乐风格的理想。

本章主要参引资料：

卿希泰主编：《中国道教史·第一卷》，成都：四川人民出版社，1988 年。

王纯五、甘绍成编著：《中国道教音乐》，成都：西南交通大学出版社，1993 年。

卿希泰：《道教文化新探》一书中《关于道教斋醮及其形成问题初探》一文，成都：四川人民出版社，1988 年。

王忠人：《道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章》，载《黄钟》（武汉音乐学院报）1991 年第 4 期。

---

① 以上均见《抱朴子内篇·论仙》。

② 《正统道藏》第 5 册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社影印本，1987 年。今据余嘉锡说为葛洪作。参见《四库提要辨证》卷十八子部九，北京：中华书局，1980 年。

王小盾：《魏晋南北朝的道教科仪音乐——兼论早期道教音乐的仪式化及其功能的转型》，香港“第一届道教科仪音乐研讨会”论文。

李养正：《〈太平经〉中的音乐理论》，载《黄钟》（武汉音乐学院报）1990年第1期。

第三章
隋唐五代的道教音乐

一、 概述

隋唐时期，我国南北统一，疆域广阔，经济发达，中外文化交流频繁。在此基础上，各族人民共同创造了辉煌灿烂的文化。

这一时期，科学技术有很大发展。

隋朝工匠李春领导营建的赵州桥，在中外桥梁史上占有重要地位；隋唐时期，发明了雕版印刷术，对世界文化的发展具有伟大贡献；天文学家僧一行领导了世界上第一次对子午线的测量；唐代杰出的医学家孙思邈写的《千金方》，发展丰富了历代医学家的药物知识。

唐代的诗歌，在我国古代的诗歌艺术中达到了光辉的新高峰。其中最杰出的诗人有李白、杜甫和白居易。唐代的散文也有很大成就，韩愈和柳宗元是其中杰出的代表。

唐代的史学也有比较重大的发展。史学家刘知几写的《史通》，是我国第一部系统的史学评论专著；史学家杜佑写的《通典》，是我国第一部专门论述典章制度的通史。

唐代的艺术达到了很高的成就，不论在绘画和雕塑方面，都出现了许多优秀作品。阎立本的人物故事画，吴道子的人物画，王维的山水画，还有敦煌石窟中保存着的大量壁画，都是中国艺术史上的名作。敦煌莫高窟中的雕像塑像，更是世界雕塑宝库中的珍品。在音乐方面，唐代奉行“中国即安，四夷自服”的方针，对于外域东西方各国的音乐文化和国内各少数民族的民间音乐，都加以广泛的吸收和发扬。国内各地和中外各国音乐文化交流活动日益频繁。作为唐代国都的长安，则成为音乐文化交流的集中地。另外，唐代最高统治者如唐玄宗等，本人对音乐非常爱好并大力提倡，必然引起社会各阶层人士重视对音乐的学习和钻研。当时以汉族音乐“清乐”为主的各族音乐，吸收了外来音乐的有益成分，有了新的发展。

唐代从中央到地方的各级政府都设有专门的音乐机构，在这些机构中，集中了数以千计的“官奴婢”、“官户”等音乐奴隶，并以无偿徭役的形式，征调

各地的艺人“音声人”到各级音乐机构中服役，使唐代歌舞大曲为主体的宫廷燕乐得到高度的发展。

中唐以后，宫廷燕乐曾有过一度繁荣，但很快便走向衰落。各国之间音乐文化的交往也不像“安史之乱”以前那样频繁。但是各地流行民间音乐，如子曲（词）、歌舞戏，夹有歌唱的说话和琵琶、琴等器乐演奏得到发展。反映人民生活的新兴艺术形式——说话和杂剧已在民间逐渐确立和成长起来。这对于五代至宋元时期说唱音乐和戏曲音乐的进一步发展，具有重要意义。

隋唐时期，由于传播乐曲的需要，发明了管色谱、琵琶谱和琴的减字谱。在创作实践中有“犯调”——旋宫（调高）与转调（调式）的广泛运用，出现了雅乐八十四调和俗乐二十八调的理论。有关音乐专著大量涌现，如《乐书要录》、刘贶《太乐令壁记》、崔令钦《教坊记》、段安节《乐府杂录》、徐景安《乐书》等①。

唐代末年爆发的延续十年之久的农民大起义，导致了唐朝的灭亡，代之以五代十国的大分裂局面。这时杂剧和其他民间音乐有进一步的发展。

隋代道教，是南北朝道教的延续与发展，是至唐的一个过渡时期，隋统治期间，对佛道二教均采取了保护政策，《隋书·高祖纪》载：“开皇二十年（600）”十月辛巳诏曰：“佛法深妙，道教虚融，咸降大慈济度群品……，故建庙立祀以时恭敬，敢有毁坏偷盗佛及天尊像、岳镇海渎神形书，以不道论。沙门坏佛像，道士坏天尊者，以恶逆论。”文帝颇信道教，他的“开皇”年号即取自道经。炀帝亦幻想长生，大业八年（612），炀帝敕修《老子变化经》、建嵩阳观求取丹药②。但总的来说，隋代只有短暂的三十七年，整个道教并没有特别的发展变化。

唐代是道教发展的鼎盛时期，唐代统治者为了抬高自己出身的门第，自称是老子的后裔，奉行崇道政策。晋王李渊密结隋末道士王远知，得天下之后，即利用道教化黎民，维护统治。唐高祖武德八年（625），规定三教的次序是：

---

① 参见吴钊、刘东升编著：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社，1983 年。

② 《道教历代年表》。

道先，儒次，佛最后。高宗乾封元年（666），尊老子为太上玄元皇帝，又下令贡举人士必须兼通《道德经》。玄宗开元二十四年（736），命令“道士女冠隶宗正寺”，把男女道士当做皇族宗室。开元二十九年（741），又下令各州都要建立玄元皇帝庙；天宝元年（742），又尊庄子为南华真人，文子为通玄真人，列子为冲虚真人，庚桑子为洞虚真人。四子之书均称为“经”。玄宗皇帝还亲自为《道德经》作注，并诏令读书人和一般百姓都必须家藏一本。唐武宗刚一即位，就规定二月十五日老子诞辰这天为降圣节，并将此日定为全国休息日。开成五年（840），召归真等八十一人入宫中，于三殿修金箓道场。武宗并于九天坛亲受法箓。会昌五年，实行兴道灭佛政策。一方面极力抬高道教，为道教的发展大开绿灯；另一方面对佛教采取严厉手段，进行打击和限制。对道教的尊崇，真是非同一般。

五代十国时期，国家虽处在分裂之中，但由于受唐代统治者崇道遗风的影响，道教在此时仍受到统治者的崇奉，并在道教理论、斋醮科仪以及修炼方术等方面有所发展。

隋唐五代是道教音乐发展的兴盛期，由于统治阶级出于政治需要而尊崇道教，使道教音乐大量植入于宫廷，并在宫廷中传承、传播；由于道教音乐在唐代的广泛影响，受到不少文人雅士的喜好，他们写下了许多反映道教音乐的诗篇；政权的统一和国内各族关系的进一步密切，以及文化的开放，促使了道教音乐与宫廷音乐、佛教音乐和民间音乐的相互交流，以至产生了大量的道曲、道调形式；由于道教音乐在统治者心中的地位，隋唐五代的道乐已形成创作、表演、培训一体化的格局；与此同时，道教科仪也得到了进一步整理、编撰和修订，它说明隋唐五代的道教科仪音乐已经安全走向成熟，这是此时段道教音乐的特色，具有承上启下的作用。为以后宋金时期道乐的发展奠定了基础。

二、 道乐向宫廷的长入

道乐向宫廷的长入，可谓“方方面面”。大致可以从以下几方面分别来看：

1. 道乐在内道场

隋唐五代道教音乐向宫廷的长入，与统治者对斋醮科仪音乐活动的提倡有关。早在隋时隋炀帝杨广就提倡斋醮活动；他一方面引当时“解天文律历，尤晓杂占”的道士薛颐入内道场章醮[①]，另一方面又引“解天文律历”的道士马颐入玉清观章醮，并予以优礼[②]。唐玄宗对斋醮科仪音乐尤为重视，他不仅“诏两京及诸州各置玄元皇帝庙一所，每年依道法斋醮”，而且还在内道场中亲教道士“步虚声韵”。据《册府元龟》卷五十四载：“（天宝十载）四月，帝于内道场亲教诸道士步虚声韵。道士玄辨等谢曰：臣自几遇，生逢大圣，服膺真教，庇影玄门。谬得侍奉禁闱，恭承待问。夙夜兢惕，将何克堪。伏见陛下亲教步虚及诸声赞：以至明之独览，断历代之传疑。定骈骐于海陆，分景镜于真伪。平上去入，则各体于正声。吟讽抑扬，则宛仍于旧韵。使咏之者，审分明之旨；闻之者，无伪舛之言。妙协钧天，克谐仙唱。伏以灵章本趣，理固如然。但为流传人间，讹谬滋久。非应道之主，孰能正之。是可以振畅玄风，发挥圣作。臣忝趋仙禁，预听正声。欣戴之诚，倍万尝品，特赐编诸史册，宣示中外。帝曰：一时之事，何言焉。所请者依。”唐武宗时，于永泰二年（766）始作盂兰盆会于禁中，于内道场造盂兰盆，饰以金翠。设高祖以下七圣位，幡节衣冠皆具，各以帝号识其幡，自禁内分诣道佛祠，铙吹鼓舞，奔走相属。是日立仗，百官班光顺门奉迎导从，岁以为常。[③] 另据《旧唐书》卷十八载，武宗在藩时，曾召道士赵归真等八十一人入禁中，于三殿修金箓道场，他亲至三殿九天坛受法箓。唐中宗景龙三年（709），中宗宴享时，命群臣各效技艺以为笑乐，有为浑脱舞，有诵婆罗咒，而卢藏用则效道士上章。[④] 唐僖宗李儇时，于中和三年（883），诏帝房宗室李特立与道士李无为于成都青羊肆玄中观设醮祈真，并将玄中观改号青羊宫，诏令：“诸道州府紫极宫，宜委长吏如法修饰，仍选有科仪道士祭醮。”[⑤] 又诏道士赵希越入宫，命他于内廷举行醮祭和祈祷。

---

① 参见《旧唐书）卷一百九十一《薛颐传》。

② 《册府元龟》卷八百二十二。

③ 参见《新唐书》卷一四五《王缙传》。

④ 《新唐书》卷一〇九。

⑤ 《历代崇道记》。

五代十国时，闽国统治者对斋醮音乐活动更加重视，不但宠信科仪道士，而且还不惜重金在禁中设置醮坛，音乐声昼夜不断。据《资治通鉴》卷二百八十二载：后晋天福四年（939）四月，“闽主用陈守元言，作三清殿于禁中，以黄金数千斤铸宝皇大帝、天尊、老君像，昼夜作乐，焚香祷祀，求神丹。”

2. 梨园在发展道乐中的作用

唐代玄宗时在内廷设立了一个传习音乐、舞蹈的机构——梨园（因地点设在禁苑梨园中而得名），它颇似一所皇家音乐舞蹈学院。当时的梨园大致有三个：一个是设在宫廷内的“梨园”；另一个设在西京长安太常寺的梨园，称之为“梨园别教院”；还有一个是设在洛阳太常寺的梨园，称之为“梨园新院”。这三个梨园中，“梨园新院”主要是传习俗乐；而宫廷内的“梨园”和“梨园别教院”主要是传习法曲。那么，法曲是什么呢？据《中国音乐词典·法曲》条释为：“隋唐燕乐大曲中的一个品种。来源于东晋及梁代的‘法乐’。原本用于佛教的法会，……梁以后，形成以清商乐为主的法乐，至隋称为‘法曲’。”《新唐书·礼乐志》十二云：“隋有法曲，其音清而近雅。”《辞源》订本中“法曲”条释为：“道观所奏之曲。”另在宋王灼所撰《碧鸡漫志》卷三中有几处提到《道调法曲》之名。刘尧民先生在《词与音乐》一书中说：“法曲是基础于隋以来的中国音乐，而掺用着一二种胡乐器而成功的一种新音乐。因为唐玄宗好神仙道法，就以这种音乐为纪念而名为‘法曲’。”综上引诸条，可见得：隋以前的法曲，主要含佛乐成分；隋以后，尤其是唐玄宗时的法曲，主要含道乐成分。因此，种种迹象表明，“玄宗既崇拜道教，不能不创造道曲来相对。在先唐高祖既把二十八宫调里的林钟宫易名为‘道宫’。方以智《通雅》说：‘唐高宗制道调，自以李氏老子之后也。曾安林钟宫，世号道调道曲。’玄宗又正式在梨园里面制造关于神仙行乐的乐曲，这些乐曲，就名为法曲，法曲就是道法之曲，和佛曲相对应。因此法曲又名为道法曲，《通考》说：‘又诏道法与胡部新声合作。’此其证。”[①] 既然法曲在唐玄宗时已成为道调法曲的专有名词，那么前述宫廷内的“梨园”和“梨园别教院”便是以教习“道调法曲”为主的教学

① 刘尧民：《词与音乐》，昆明：云南人民出版社，1982 年，第 233—240 页。

机构。例如，玄宗时，梨园中还设有一个“法部”，它相当于皇家音乐舞蹈学院中之“宗教（道教）音乐系”；在“法部”中还专设了一个称之为“小部”的少年班。据《太真外传》云：“小部者，梨园法部所置，凡三十人，皆十五以下。”它也是学习法曲，所以又称为“法部小部”。“梨园”的建立，为唐代道教音乐在教学、创作和演奏诸方面的发展发挥了重要作用。唐玄宗对梨园的传习十分重视，他既知音律，又酷爱法曲；并以教师身份“选坐部伎子弟三百，教于梨园。声有误者，帝必觉而正之”[①]。《唐音癸签》说：“明皇制法曲四十余。”另，《唐会要》卷三十三以及陈旸《乐书》中都载有“梨园别教院”所用过的法曲名。就连著名道调法曲《霓裳羽衣曲》，也是经过梨园法部使用过的作品。王建诗《霓裳词》“传呼法部按霓裳，新得承思别作行”即为证。

3. 道乐与燕乐

所谓燕乐，是指隋唐两代宫廷中沿用的娱乐性音乐。这种音乐，从广义上讲，它是宫廷音乐中所用俗乐的总称。杜佑《通典》卷一百四十六“坐、立部伎”篇，将唐初九部、十部乐及坐、立部伎统名为“燕乐”。沈括《梦溪笔谈》曰：“先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部为燕乐”，则指宫廷中所用的“燕乐”系与“雅乐”相对而言，并指出燕乐为汉族俗乐（“清乐”之主体）与境内各民族及外来俗乐（“胡部”）之总称，那么，燕乐具体到音乐的各个品种，应当包含哪些形式呢？据杨荫浏先生在《中国古代音乐史稿》上册中说：“《燕乐》中间包含各种音乐。声乐、器乐、舞蹈、百戏等，都在《燕乐》的花园之内。”[②] 又说：“《燕乐》的范围，不仅限于多部乐与歌舞，它可以包括与民间音乐有关的一切音乐。其中特别值得提出的，是鼓吹和散乐。”[③] 若以此来观察隋唐五代道教音乐与燕乐关系的话，它首先是与隶属于燕乐系统之少数民族音乐——胡乐的联系。主要表现在，道调法曲与胡乐混合演奏，相互渗透。据《新唐书·礼乐志》十二云：“开元二十四年（736），升胡部于堂上，……后诏道调法曲与胡部新声合作。”而这种胡乐，是指当时从西北一带传来的少数民族

① 《新唐书·礼乐志》十二。

② 参见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），北京：人民音乐出版社，1981年，第220页。

③ 同②，第226页。

音乐，如龟兹乐、西凉乐等，其中，尤以龟兹乐为代表，它成为燕乐的主体。那么，龟兹乐又是什么音乐呢？它是南北朝、隋唐间流传于龟兹（今新疆库车县地）故地的音乐。因隋唐以来，汉族与少数民族的交往日渐频繁，它便通过各种渠道入主中原，直至传入宫廷，从而成为宫廷燕乐中的一大家族，并与本来在宫廷中占有一定地位的道教音乐相互融合，致使隋唐以来的道教音乐在乐器与演奏形式上均发生了质的变化，如前已及，隋唐以前，道教音乐在演奏形式上主要为钟鼓乐形式；而隋唐以后，情况就不同了，它在原有基础上还吸收引进了龟兹乐队演奏的丝竹乐形式。如宋代著名宗教画家武宗元所画的《朝元仙杖图》中，有一局部反映唐代龟兹乐队场面的画面。从画面上看，它描绘的是女仙奏乐的场面，人物服饰全系道教装束，所奏乐器有琵琶、五弦琵琶、横笛、尺八、笙、排箫、杖鼓、拍板等。今收入《中国音乐词典》中的《朝元仙杖图》为局部摹本，在原画上，每个人物旁边都有题字，整个乐队题名为“仙乐龟兹部”；其他部分还题有“太极丹华金童”和“珠林净光玉女”，可见，它的确是一幅反映唐代道教乐队的画面。

其次，道乐与燕乐的关系，还表现在它与歌舞音乐的关系上。歌舞音乐在隋唐燕乐中占有重要地位，它常与道曲一起在宫廷中表演，唐代女诗人薛涛在《试新服裁制初成》诗中述道：“长裾本是上清仪，曾逐群仙把玉芝。每到宫中歌舞会，折腰齐唱步虚词。”这便是歌舞音乐与道曲在宫廷中同台表演的见证。另外，隋唐五代道教音乐与宫廷燕乐歌舞形成密不可分的关系，从乐舞石刻中亦有反映；据李远国《四川道教史话》一书介绍：“在安岳黄桷公社，有一座古观，叫做玄妙观。观前有一座大石，四壁上雕刻着道教石刻，计有五十余龛，造像一〇〇〇余躯。从碑记文献上得知，这些石刻开雕于唐开元十八年（730），前后经过十九年，直到天宝七年（748）才竣工。这是盛唐时期道教石刻稀有的佳作。北面主龛有三清龛，……在主龛的上下，还刻着许多小龛和小像，其中有飞天、乐伎、楼阁等，乐伎有歌舞的，弹琵琶的，吹笛子的，姿态优美，气韵生动，为少见的道教艺术珍品。”[①] 若再从成都西郊五代十国前蜀王建墓棺座

① 李远国：《四川道教史话》，成都：四川人民出版社，1985 年，第 101 页。

二十四幅乐府石刻加以考证，联系王建父子崇奉道教的史实来看，此乐舞石刻所刻之乐仗、舞伎图像，倒似乎是一组反映唐五代道教音乐与歌舞音乐同台表演的场面。石刻所反映的燕乐乐器如琵琶、筝、箜篌、拍板、羯鼓、答腊鼓、毛员鼓、横笛、排箫等，实际上应是道教音乐所使用的乐器。因为，在隋唐五代，宫廷音乐和道教音乐往往是相互利用、相互借鉴的。

再次，道教音乐与燕乐的关系，还表现在它与鼓吹乐的关系上。鼓吹乐是一种以击乐器和吹乐器演奏为主的音乐，它从汉代兴起，发展至隋唐，不仅用于宫廷宴会中间，在多部伎之后接着表演，而且还用于宫廷内道场中道教、佛教祭祷仪式中演奏。像属于唐代鼓吹乐五部之一的“铙吹部”就曾被用来参加道、佛仪式演奏。如前引《旧唐书》卷一百四十五《王缙》云：“七月望日，宫中造盂兰盆，……自禁内分诣道佛祠，铙吹鼓舞，奔走相属。”便是例证。

唐代道教音乐与宫廷燕乐实际形成的关系，致使当时的道曲、道调在数量上与日俱增，以至于当时流传的许多道曲都成了燕乐而被纳入到宫廷燕乐系统。陈国符先生在《道乐考略稿》中说：“《旧唐书》卷一百九十二《潘师正传》：‘太常献新乐，帝（高宗）又令以《祈仙》、《翘仙》，盖亦属于燕乐。’”又说：“《唐会要》卷三十三所记天宝十三载太乐署供奉曲名中，太簇宫（沙陀调）有《承天》、《顺天》、《景云》、《九真》、《长寿乐》、《紫极》。林钟宫（道调）有《步虚》、《景云》。黄钟商（越调）有《霓裳羽衣》。唐南卓《羯鼓录》：太簇宫有《景云》、《承天乐》、《顺天乐》。诸佛曲调有《九仙道曲》、《御制三元道曲》。是右引诸条所记乐曲，皆系燕乐。两京及诸州玄元庙，有道士杂居其中。每年依道法斋醮，其时则奏燕乐。”

4. 道调法曲《霓裳羽衣曲》

由于道教音乐与燕乐的关系如此密切，致使唐代产生了一批有影响的道调法曲。其中，以《霓裳羽衣曲》最为著名。

《霓裳羽衣曲》是唐代燕乐歌舞大曲中的法曲名作，该曲从产生到内容以及使用上都无不与道教活动有关。它的作者系唐代崇道甚笃的皇帝李隆基（唐玄宗）。李隆基在创作这部作品时，其创作动机产生于一个游仙的幻想。据《太真外传》注：“《霓裳羽衣曲》者，是玄宗登三乡驿，望女儿山所作也。”故刘禹锡

有诗云："开元天子万事足，惟惜当时光景促；三乡驿上望仙山，归作《霓裳羽衣曲》。"乐曲注入了神仙故事的内容，虽表现的是一个超脱现实的仙境世界，但它所反映的却是唐代崇奉道教的现实。当乐曲初作完成之后，天宝四年（745）七月，册立太真宫女道士杨氏为贵妃，"进见之日，奏《霓裳羽衣曲》"。由于此曲为册立"女道士"时所奏，故舞蹈的道具、服装也与道教的幡节、羽服结合。因此，这一作品很显然是一首道调法曲。至西凉府都督杨敬述进献《婆罗门曲》以后，天宝十三年（754）太常寺所刻石碑中改胡乐曲名，将《婆罗门）改名为《霓裳羽衣》，说明这一法曲经过再创作，转以《婆罗门曲》为主。在刻石前曾定名为《婆罗门曲》，刻石后，又重新恢复了《霓裳羽衣》的原名。

这部法曲在结构上十分庞大，仅散序就有六段（为"磬、箫、筝、笛"等乐器的独奏或轮奏），中序十八段（乐队伴奏下的轻歌曼舞，姿态横生），破十二段（"繁音急节"、"跳珠撼玉"、热烈异常），全曲合起来有三十六段之多。关于此曲的表演情况，杨荫浏先生根据诗人白居易长诗《霓裳羽衣舞歌》及其注作了如下描述：[①]

表演情况	白居易《霓裳羽衣舞歌》原词及《注》
（一）散序六段；器乐独奏、轮奏、不舞、不歌。	"磬、箫、筝、笛递相搀，击、擫弹、吹声逦迤。"自《注》云，"凡《法曲》之初，众乐不齐；惟金、石、丝、竹，次序发声。《霓裳》序初，亦复如此。" "散序六奏未动衣，阳台宿云慵不飞。"《注》，"散序六遍无拍，故不舞也。"
（二）中序十八段，节奏有定；抒情的慢舞；可能有歌。	"中序擘騞初入拍，秋竹竿裂春冰拆。"《注》，"中序始有拍，亦名序拍。""飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊；小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。"《注》，"四句皆《霓裳舞》之初态。""烟蛾敛略不胜态，风袖低昂如有情。上元点鬟招萼绿，王母挥袂别飞琼。"
（三）破十二段，节奏急促；有舞，可能无歌。结尾时节奏放慢，最后一音拖长。	"繁音急节十二遍，跳珠撼玉何铿铮？"《注》："《霓裳破》凡十二遍而终。""翔鸾舞了却收翅，唳鹤曲终长引声。"注："凡曲将毕，皆声拍促速，《霓裳》之末长引一声也。"

① 引自杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（上册），北京：人民音乐出版社，1981年，第222页。

从白居易的诗注中可以看到，此曲共三十六段，真可谓洋洋“大曲”！正如白居易在《早发洞庭舟中》说：“出郭已行十五里，唯消一曲慢霓裳。”可见其结构之大，表演时间之长。在此曲中，其中音乐最精彩段落当是散序部分，白居易在《池上篇》的诗序中云：“……酒酣琴罢，又命乐童登中岛亭，合奏《霓裳》散序。声随风飘，或凝或散，悠扬于竹湮波月之间者久之。曲未竟而乐天陶然已醉睡于石上矣。”他在诗中曾多次提到“曲爱霓裳未拍时”，乐天诗《王子晋庙》亦云：“鸾鸣凤唱听无拍，多似《霓裳》散序声。”可见没有拍子的散序是抒情性很强的乐段。据白诗所注，它的结尾也不同于一般的大曲，凡大曲皆在急剧的节拍中结束，而《霓裳》却以缓慢的长音终止，正如《新唐书·礼乐志》所载：“凡曲终必遽，唯《霓裳羽衣曲》将毕，引声益缓。”

《霓裳羽衣曲》也称《霓裳羽衣歌》，或称《霓裳羽衣舞》说明了这部作品具有融歌、舞、乐为一体的宫廷乐舞之特点，因而亦成为唐宫廷乐舞中不可多得的珍品。“千歌万舞不可数，就中最爱霓裳舞。”这正是诗人白居易对《霓裳羽衣曲》所作的赞赏①！

5. 道乐与雅乐

所谓雅乐，是泛指宫廷的祭祀活动和朝会仪礼中所用的音乐。它起源于周代的礼乐制度，用于郊社（祭祀天地）、宗庙（祭祀祖先）、宫廷仪礼（朝会、燕飨、宾客等）、射乡（统治者宴享士庶代表人物）以及军事上的大典等。后世祀奉先贤的活动（如祭泰伯、祭孔）以及道教的祭祷活动也都模仿、应用这种音乐。如早在东汉桓帝时就曾使用过此音乐来祭祀道教教祖老子，名为“郊天乐”。据《后汉书·祭祀志》中说：“桓帝即位十八年，好神仙事。延熹八年（165），初使中常侍之陈国苦县祠老子。九年（166），亲祠老子于濯龙。文罽为坛，饰淳金扣器，设华盖之坐，用郊天乐也。”到了隋唐以后，宫廷仍然在祭祀老子的玄元庙中演奏雅乐。《册府元龟》卷五百六十九云：“天宝元年命有司定玄元庙告享所奏乐。太常奏降神用《混成之乐》，送神用《太乙之乐》。从之。”此即是雅乐，它不仅用来告享玄元庙，而且还用于告享太庙。雅乐本是宫

① 参见周振锡、史新民等著：《道教音乐》，北京：燕山出版社，1994年，第132—133页。

廷的专利品，但又被统治者用于道教祭祷活动中，这就不得不使宫廷雅乐为道教音乐所吸收和利用。以至于唐文宗时，统治者在创作道曲时，仍利用它作为创作素材。据《新唐书·礼乐志》十二云："文宗好雅乐，诏太常卿冯定采开元雅乐制《云韵法曲》及《霓裳羽衣舞曲》。……乐成，改法曲为《仙韵曲》。"

三、 道乐的创作表演培训

1. 道乐的创作

隋唐道乐，习称"道曲"、"道调"；而道曲、道调从广义上讲，皆泛指道乐。隋唐以后，道曲、道调的创作活动十分活跃，上至帝王，中至大臣，下至乐工、道士，都积极投入到道曲、道调的创作活动之中。在帝王中，对道曲创作最有贡献的当推玄宗帝李隆基。唐玄宗一生与道教音乐结下了不解之缘。据说，他早在即位前任潞州（山西长治）别驾时，便经常出入道观，与演奏法曲的道士过从甚密，耳濡目染中，更进一步加深了对道教音乐的了解，并产生了酷爱之情[①]；即位以后，又"浸喜神仙之事"[②]，倡导道曲、道调的创作。据《混元圣记》卷八称：开元二十九年（741）二月辛卯，玄宗制《霓裳羽衣曲》、《紫微八卦舞》以荐献于太清宫。卷九又称：天宝四年（745），玄宗亲制《降真召仙之曲》、《紫微送仙之曲》，于太清宫奏之。另外，玄宗还创作有四十多首与道曲、道调相关的法曲。据《唐音癸签》说："明皇制法曲四十余。"《乐府诗集》载其曲名有《一戎》、《大定》、《长生乐》、《赤白桃李》、《堂堂》、《望瀛》、《霓裳羽衣》、《献仙音》、《献天花》，都有仙道意味[③]。在大臣、乐工、道士中，像曾任隋代宫廷乐正的白明达，任唐代工部侍郎的贺知章、太常卿韦绦、冯定，乐工敬约，道士司马承祯、李会元等人都创作过道曲、道调，他们对隋唐道教音乐的发展分别作出了贡献。在这些人中，有的本身又是隋唐时期著名的作曲家，如白明达就是其中之一。

---

① 参见武艺民：《法曲与山西道教音乐》，载《音乐舞蹈》（内刊）1986 年第 1 期。

② 《新唐书·礼乐志》十二。

③ 参见刘尧民：《词与音乐》，昆明：云南人民出版社，1982 年，第 238—240 页。

白明达，生卒年不详，隋炀帝（杨广）时为乐正，曾以隋炀帝所作的辞篇创作了十余首新曲。据《隋书·音乐志》第十载："炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲。"其中部分曲名如《万岁乐》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《长乐花》等颇具仙道意味，疑即为白明达根据隋炀帝辞作创作的道曲、道调。此说似乎有些牵强，其实不然。如果联系白明达此人在唐代任宫廷乐工的史实来看，他的确是具有创作道曲、道调才能的。唐高宗时，白明达由隋代乐正降为乐工，但仍受到御用，为高宗帝创作道曲、道调。据唐崔令钦《教坊记·序》中载："我国家玄玄之允，未闻颂德，高宗乃命乐工白明达造道曲、道调。"由此说明，白明达不仅在唐代作过道曲，而且很可能在隋代也作过类似于《万岁乐》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《长乐花》这样具有仙道意味的道曲，如果他不具备创作道曲、道调的才能，唐高宗是不会命他"造道曲、道调"的。作为一位作曲家，白明达的创作才能还不只此，他还为高宗写过一首描写自然里黄莺鸣叫之声的《春莺啭》曲。据《教坊记》说："《春莺啭》：高宗晓音律；晨坐闻莺声，命乐工白明达写之，遂有此曲。"可见其作曲才能。

随着道乐创作的不断繁荣，道曲、道调作品也日渐增多，据《唐会要》一书[①]卷三十三"诸乐"条所记天宝十三载太乐署所供奉的曲名中，像太簇宫（时号沙陀调）中之《九真》、《九仙》、《万国观》、《曜日光》等；太簇羽（时号般涉调）中之《移师都》（改为《大仙都》）、《苏剌耶胡歌》（改为《宝廷引》）；林钟宫（时号道调）中之《道曲》、《垂拱乐》、《飞仙》、《玉京》等；林钟商（时号小食调）中之《月殿》、《罗仙迎祥》、《苏罗密》（改为《升朝阳》）；林钟羽（时号平调）中之《火风》、《真火风》、《急火风》等；黄钟商（时号越调）中之《无为》、《九华》、《急九华》、《老寿》（改为《天长宝寿》）等；黄钟羽（时号黄钟调）中之《大仙都》、《急火风》等；中吕商（时号水

① 《丛书集成初编》〇八一八册，北京：中华书局，1985 年。

调）中之《升朝阳》、《来宾引》，多系道曲。加上唐高宗和唐玄宗时所制的道曲、道调及民间俗乐中流传的道曲，记有六十多首。据王小盾先生在《唐代的道曲和道调》一文[①]中研究认为："道曲这一新的品种，产生于唐高宗时期，而兴盛于开、天年间。六十七曲中，至少有六十曲创制或改制在玄宗时代。其中又有二十曲曾用于太清宫荐献仪式。"如再加上唐玄宗建立梨园后所创作的道法曲，以及杜光庭编撰的有关科仪典籍中所载的《三涂五苦颂》、《七真赞》、《回向》、《投龙颂》等新曲目，合起来当在百首以上，甚至更多。

2. 道乐的表演

唐代天宝二年，西京长安有一座著名道观——太清宫，它是在开元二十九年（741）时唐玄宗诏建的玄元皇帝庙和天宝元年改名为太上玄元皇宫基础上兴建的。太清宫建成以后，遂成为皇帝公卿御用的斋醮之所和试演新作的道乐表演中心。据《新唐书・礼乐志》十二载："太清宫成，太常卿韦绦制《景云》、《九真》、《紫极》、《小长寿》、《承天》、《顺天乐》六曲，又制商调《君臣相遇乐》曲。"《唐会要》卷三十三"太常乐章"条载："太清宫荐献大圣祖元元皇帝，奏《混成紫极之舞》。"《混元圣纪》卷八云："（开元二十九年）二月辛卯，帝制《霓裳羽衣曲》、《紫微八卦舞》，以荐献于太清宫，贵异于九庙也。"上书卷九又云："（天宝四载）帝制《降真召仙之曲》，《紫微送仙之曲》，于太清宫奏之。"此外，唐玄宗对太清宫的道乐发展十分重视，曾俨然以观主的身份不断对太清宫祭祷所用"其告献词，及新奏乐章"加以修撰，说："朕当别自修撰。"[②] 于是，他和朝臣都不断为太清宫荐献新作，致使太清宫道教音乐有了很大发展，以至于成为唐代以后道教音乐的表演中心。其道乐中的《步虚》之声，似灵歌、雅韵缭绕宫内、宫外，不绝于耳。诗人张仲素在《上元日听太清宫步虚》诗中赞道："仙客开金箓，元辰会玉京。灵歌宾紫府，雅韵出层城。磬乐音徐彻，风飘响更清。纡余空外尽，断续听中生。舞鹤纷将集，流云注未行。谁知九陌上，生俗仰遗声。"

---

① 王小盾：《唐代的道曲和道调》，载《中国音乐学》1992 年第 2 期。

② 《唐会要》卷五十，《丛书集成初编》〇八二一册，第 867 页。

3. 道乐的培训

隋唐以来，随着道教音乐艺术的不断提高，道教声乐演唱已成为道教科仪的一项艺术科目，这在当时被称之为“声赞”。道教声赞之设立，可能在唐玄宗时就有，如前面所引《册府元龟》卷五十四中有“伏见陛下亲教步虚及诸声赞”之句当可略证。经唐玄宗以后的进一步推行，至五代十国时再加以确定，似已成为培训科仪道士专设的科目。据《五代会要》卷十二载：“末帝清泰二年（935），三月，两街功德使奏，每年诞圣节诸州府奏荐僧尼紫衣师号，今欲量立条式，试讲论科讲经表白各三科，文章应制十三科，持念一科，禅科、声赞科，并于本技能中条贯，从之。”禅科，属于佛教所设；声赞科，属于道教所设。声赞科的设立，对唐代以后科仪道士在演唱艺术上的提高起到了推动作用。后来，到了北宋徽宗时也继承了这种做法。[①]。

四、《步虚》的流传以及文人与道乐

约产生于两晋之际的道曲《步虚》，经过南北朝的传承，至隋唐五代，尤其是唐时，由于统治者对道乐的重视和提倡，使得这首著名的传统道曲在道观、宫廷和民间广泛流行和传承，其影响颇大！我们从唐代诗人及道士留下的有关诗词作品中便可得到旁证。著名诗人李白有《题随州紫阳先生壁》，白居易有《送萧炼师步虚诗十首，卷后以二绝继之》，张籍有《送吴炼师归王屋》，张仲素有《上元日听太清宫步虚》，林杰有《府试中元观道流步虚》，苏郁有《步虚词》，许浑有《卢山人自巴蜀由湘潭归茅山因赠》、《宿咸宜观》，司空图有《步虚》，方千有《夜听步虚》，薛涛有《试新服裁制初成》，王建有《赠王处士》；道士施肩吾有《闻山中步虚声》，吕岩有《题东都妓馆壁》，吴筠有十首《步虚词》。此外，现存唐代科仪理论家张万福、朱法满和杜光庭等人编撰的科仪典籍中亦载有道曲《步虚》，亦可说明《步虚》在隋唐五代的广泛流传。

唐代以后，随着《步虚》在道观、宫廷和民间的影响日益扩大，遂成为道

① 参见《续资治通鉴》卷九十一《宋纪·徽宗》。

观、宫廷和民间流传的重要曲目。道观方面，诗人李白在《题随州紫阳先生壁》中唱道[①]：

神农好长生，风俗久已成。
复闻紫阳客，早署丹台名。
喘息餐妙气，《步虚》吟真声。
道与古仙合，心将元化并。
楼疑出蓬海，鹤似飞玉京。
松雪窗外晓，池水阶下明。
忽耽笙歌乐，颇失轩冕情。
终愿惠金液，提携凌太清。

该诗是一首赞颂唐代高道胡紫阳的诗。在诗中，诗人把胡紫阳和神农相提并论，称这位高道不仅服食妙气，而且还长于调动体内真气来吟咏道曲《步虚》。这种细节描写鸟和楼台、飞鹤、松雪、池水等景物的衬托，热情歌颂了胡紫阳心并元化、道合古仙的飘逸气韵。透过这首诗，我们不仅可以了解到紫阳高道的仙风道骨，而且还可以从侧面了解到道曲《步虚》在道观中的流传，以及诗人李白对道教音乐的喜尚。

李白是盛唐时期诗坛上的伟大诗人，他的许多诗篇都是大家所熟知的。然而，有关李白与道教的关系以及他的一部分诗歌中所反映的道教内容，却是过去学术界比较忽视的。

李白一生与道教有不解之缘，他早在幼年时就随父迁居四川彰明青莲乡，从小就受到了具有张鲁遗风的蜀地道教影响。如在《题嵩山逸人元丹丘山居》序中，李白自称："家本紫云山，道风未沦落。"[②] 少年时，又对求仙访道有着浓厚兴趣。在《感兴》之五里，李白自述道："十五游神仙，仙游未曾歇。吹

---

① 《李太白全集》，北京：中华书局，1977 年，第 1145 页。
② 同①，第 1152 页。

笙吟松风，泛瑟窥海月。西山玉童子，使我炼金骨。欲逐黄鹤飞，相呼向蓬阙。"① 青年时代，李白开始在蜀中漫游，他登峨眉、青城诸名山，更表现出对求仙访道之事的热衷。曾写有《登峨眉山》一诗，云："蜀国多仙山，峨眉邈难匹。……烟容如在颜，尘累忽相失。傥逢骑羊子，携手凌白日。"② 从公元725年至742年，李白开始了"仗剑去国"的历程，"辞亲远游。南穷苍梧，东涉溟海"③，寻访名山，考察道观，结交道士，采药炼丹。正如郭沫若先生所评价的："李白在出蜀前的青少年时代，已经和道教接近。在出蜀后更常常醉心于求仙访道，采药炼丹。特别在天宝三年在政治活动中遭到大失败，被'赐金还山'，离开了长安以后，他索性认真地传授了《道箓》。"④

总之，李白既是一位诗人，又是一位具有很深信仰的道教信徒。据李阳冰《草堂集序》记，李白在天宝年间，在北海高天师主持下，"授道箓于齐州紫极宫"，正式皈依了道门，成为俗家弟子，正如他在《奉饯高尊师如贵道士传道箓毕归北海》诗中言道："道隐不可见，灵书藏调天。吾师四万劫，历世递相传。别杖留青竹，行歌蹑紫烟。离心无远近，长在玉京县。"⑤ 正因为李白是一位虔诚的信道者，所以在他创作的许多诗歌中皆充满了道教内容，以及同道教思维模式相联系的浪漫主义的风格和激情。而在他的部分诗歌中，则直接或间接地反映了他对道教科仪音乐的喜爱之情。如果联系前面所列举到的他所写的《题随州紫阳先生壁》诗，再来看他所写的另外几首诗，便可得知这位诗人不仅喜爱道乐，而且还曾经参与过紫阳高道主持过的道教科仪音乐活动。如他在《忆旧游寄谯郡元参军》古体诗中云："……紫阳之真人，邀我吹玉笙。餐霞楼上动仙乐，嘈然宛似鸾凤鸣。"⑥ 从这首诗中可以侧面了解到，诗人李白不仅善吹乐器——玉笙，而且还非常熟悉被誉为仙乐的道教音乐。正因为如此，胡紫

---

① 《李太白全集》，北京：中华书局，1977年，第1104页。

② 同①，第968页。

③ 同①，第1244页。

④ 《李白与杜甫》，载《郭沫若全集·历史编》第四册，北京：人民出版社，1982年，第302页。

⑤ 同①，第821页。

⑥ 同①，第663页。

阳先生才会邀请他参与道乐活动，并演奏玉笙。高道胡紫阳先生是李白的一位至交——道士元丹丘的师父，李白曾经通过这位道友的关系在随州结识了其师——道士胡紫阳。在以后的交往中，李白曾向胡紫阳学过道法，聆听过胡紫阳的“素论”，并且颇有心得。正如诗人所说：“予与紫阳神交，饱餐素论，十得其九。”[①] 在学习道法的过程中，李白或许还从紫阳高道那里学过道乐。

作为一个道教信徒和诗人，由于谙熟道教音乐，所以在他的一部分诗歌中，往往直接或间接要涉及到有关道教音乐方面的内容，这是非常自然的事。如他在《凤笙篇》一诗中采用比兴手法，把一位擅长吹笙的道流比作仙人，并借用周灵王太子晋好吹笙，作凤凰鸣的典故，把道流应诏入京说成是“复道朝天赴玉京”。诗中所提到的“真曲”、“清吹”、“仙歌”等述语，其实就是现实生活中诗人所熟悉的道教音乐。正如《李太白全集》的注释者王琦按：“此诗是送一道流应诏入京之作。所谓‘仙人十五爱吹笙’，正实指其人，非泛用古事。所谓‘朝天赴玉京者’，言其入京朝见，非谓其超升轻举。”全诗如下[②]：

仙人十五爱吹笙，学得昆邱彩凤鸣。
始闻炼气餐金液，复道朝天赴玉京。
玉京迢迢几千里，凤笙去去无穷已。
欲叹离声发绛唇，更嗟别调流纤指。
此时惜别讵堪闻，此地相看未忍分。
重吟真曲和清吹，却奏仙歌响绿云。
绿云紫气向函关，访道应寻缑氏山。
莫学吹笙王子晋，一遇浮丘断不还。

有学者说：“李白的诗歌中充满了道教神话典故”[③]，的确如此。像《凤笙篇》

---

① 《李太白全集》，北京：中华书局，1977 年，第 1428—1434 页。

② 李白：《李太白全集》，北京：中华书局，1977 年，第 281—282 页。

③ 陈耀庭、刘仲宇：《道・仙・人——中国道教纵横》，上海：上海社会科学院出版社，1992 年，第 205 页。

这样借神话典故来反映道教音乐内容的诗，还有李白的《梦游天姥吟留别》，诗云：

海客谈瀛洲，烟涛微茫信难求。越人语天姥，云霞明灭或可睹。天姥连天向天横，势拔五岳掩赤城。天台四万八千丈，对此欲倒东南倾。

我欲因之梦吴越，一夜飞度镜湖月。湖月照我影，送我至剡溪。谢公宿处今尚在，渌水荡漾清猿啼。脚着谢公屐，身登青云梯。半壁见海日，空中闻天鸡，千岩万转路不定，迷花倚石忽已暝。熊咆龙吟殷岩泉，栗深林兮惊层巅。云青青兮欲雨，水澹澹兮生烟。列缺霹雳，丘峦崩摧。洞天石扉，訇然中开。青冥浩荡不见底，日月照耀金银台。霓为衣兮风为马，云之君兮纷纷而来下。虎鼓瑟兮鸾回车，仙之人兮列如麻。忽魂悸以魄动，恍惊起而长嗟。惟觉时之枕席，失向来之烟霞。

世间行乐亦如此，古来万事东流水。别君去兮何时还？且放白鹿青崖间，须行即骑访名山。安能摧眉折腰事权贵，使我不得开心颜。[①]

诗中描述了神仙们以霓虹为衣，以风为马，虎鸾随从，纷纷由天而降。尽管李白说是做梦的结果，但实际上是存想的产物。李白在与道士的交往中，曾与上清派著名道士司马承祯有过往来，司马承祯称赞他“有仙风道骨，可与神游八极之表”。“存想”即是“神游”。在存想到达深度时，各种神仙就从脑海里浮现出来了，使人以为真的到了神仙世界。诗中随着电闪雷鸣和山崩地摧，神仙洞府打开，在一片仙乐声中，仙人们纷纷下降。这样一幅绘声绘色的画面，既是李白的艺术想象，又是植根于现实的道教斋醮科仪音乐活动。在斋醮坛场上，香烟缭绕，布置庄严，演奏缥缈悠扬的仙乐，法师们唱、念、跪、拜，存想着神灵降临坛场。这种借用神话典故来反映现实生活中的道教音乐内容，可谓李白诗歌浪漫主义风格的一种体现；而所有这些，又是来自诗人对现实生活的观察[②]。

---

① 《李太白全集》，北京：中华书局，1977 年，第 706 页。

② 参见陈耀庭、刘仲宇：《道・仙・人——中国道教纵横》，上海：上海社会科学出版社，1992 年，第 205—206 页。

有关《步虚》在道观中的流传以及文人对道乐的喜尚，我们还可以从诗人白居易所写的部分诗作中侧面了解到。

白居易（772—846），字乐天，号香山居士。在青年时代，由于战乱，他过着颠沛流离的生活。贫困不仅使他接近人民，而且导致了他在诗歌创作上一开始就走上了现实主义的道路。由于对民生疾苦的了解，他步入仕途便立下“兼济”之宏愿。他最为关心的是国家的复兴和民众的生计问题。因此，在前期，他对神仙道教的宣传抱有一定的怀疑态度，曾写过部分诗篇来表达“戒求仙”的思想。但后来，由于仕途上的挫折，其思想也跟着发生了较大变化，因此，他关于“戒求仙”的主张也就没有坚持到底，而从原来对求仙的讽喻走到静心求道的方向去了。自贬官江州之后，他开始了“独善其身”的生活思想历程。从此，他不仅“换尽心肠”，力求做到“面上灭除忧喜色，胸中消尽是非心”，而且从老庄道教的殿堂里寻找心灵安慰的良方。

白居易曾经研读过老庄道经，并热衷于闲适生活，为全身免祸而到道教名山宫观云游访道，曾与不少道士有所接触，写有《寻李道士山居，兼呈元明府》、《寻王道士药堂，因有题赠》、《寻郭道士不遇》、《赠韦炼师》、《送萧炼师步虚词十首卷后以二绝继之》等有关拜访道士或与道士交往的作品。从上述作品中可以看到，白居易不仅熟悉道教生活以及道教斋醮音乐，而且还善于创作《步虚词》，正如他在《送萧炼师步虚词十首卷后以二绝继之》一诗中述道[1]：

欲上瀛洲临别时，赠君十首步虚词。
天仙若爱应相问，问道江州司马诗。
花纸瑶缄松墨字，把将天上共谁开？
试呈王母如堪唱，发遣双成更取来。

这是一首极富浪漫主义风格的诗。诗的主人翁——萧炼师，显然是一位主持斋醮科仪的道教法师，白居易将自己创作的十首《步虚词》赠予他用于道教科

① 《白居易集》，北京：中华书局，1979 年，第 368 页。

仪，并希望借助这位法师在道教科仪中通过“法力”向天仙、王母呈上自己的作品。这首诗尽管是诗人丰富的艺术联想，但它却从侧面反映了道曲《步虚》在道人中的流传，以及白居易对道乐的喜尚和参与。可见，白居易对道教音乐的确是非常熟悉的，如果不熟悉，他是绝不可能写出像《霓裳羽衣歌》和《长恨歌》这样千古绝唱的作品来。所以，在他创作的这两首作品中，其内容均是与道教和道乐有关。正如本章第二部分曾经说过，《霓裳羽衣曲》是一首道调法曲，又称《霓裳羽衣歌》和《霓裳羽衣舞》。这部融歌、舞、乐为一体的道教乐舞，曾经引起了不少文人雅士的喜爱，而诗人白居易便是其中之一。

元和年间，白居易曾陪同唐宪宗观赏歌舞，其中，“霓裳羽衣”舞曲使他陶醉，于是写下了扣人心弦的《霓裳羽衣歌》一诗，总共八十八句，诗初有云：

> 我昔元和侍宪皇，曾陪内宴宴昭阳。
> 千歌百舞不可数，就中最爱霓裳舞。

白居易最为喜爱的“霓裳舞”是根据道调法曲《霓裳羽衣曲》编排而成，这是音乐同舞蹈的综合艺术。按《说文解字》，“霓”原指“屈虹”，谓之“青赤或白色，阴气也，从雨儿声”。后来用于形容衣裳之色。因虹有雌雄之分，赤白者为雄，青白者为雌，因而古人又以霓为雌，而与虹对举。屈原《九歌·东君》云：“青云衣兮白霓裳，举长矢兮射天狼。”曹植《乐府·五游诗》：“披我丹霞衣，袭我素霓裳。”从其修饰语来看，“霓”实际上已成为白色衣裳的代称。值得注意的是，白霓裳在中国古代很早的时候就已经是祭祀中巫觋与方士所着之服装。当巫与方士转变为道士的时候，白色霓裳虽然不再是道士的常装（道士尚黑，一般穿黑色），但却成为想象中或塑造起来的道教女神的一种主要服饰。至于“羽衣”，按颜师古的解释，即饰有乌羽之衣。后汉对道士亦称“羽士”、“羽家”，故所着之装亦沿用“羽衣”之名①。由此可见，霓裳羽衣不仅是古老宗教巫师之服装，而且也是神仙道士的服装。当古老宗教经过长期的演变，为

---

① 参见秦序：《唐玄宗是〈霓裳羽衣曲〉的作者吗?》，载《中国音乐学》1987 年第 4 期。

道教所代替的时候，霓裳羽衣基本上就成为道教的专利品。作为宗教，必然有一套祭祷仪式，道教也不例外。因此，音乐舞蹈借用宗教仪式中专用服饰的名称并用以表现宗教活动的内容，这便是合乎情理的事。而《霓裳羽衣曲》正是道教从古老宗教仪式传统中沿袭而来并以服饰命名的一首乐曲。这首乐曲，当它获得“霓裳羽衣”的名称并配上具有道教仪式风格的舞蹈时，遂又成为一部道调法曲歌舞，从而具有道教艺术的特征。

与《霓裳羽衣舞歌》有着千丝万缕联系的《长恨歌》，也是白居易以现实手法表现具有浪漫色彩内容的作品。该诗尽管是以唐明皇与杨玉环之间的爱情为主题，但它通过故事的展开却又引出了道教的法事活动，以及与道教音乐有关的仙乐和《霓裳羽衣曲》。在该诗中，诗人写道①：

骊宫高处入青云，仙乐风飘处处闻。
缓歌慢舞凝丝竹，尽日君王看不足。
渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲。

这描写的是杨贵妃觐见唐明皇时的情景。根据唐人陈鸿《长恨歌传》的叙述，唐明皇因在位岁久，倦于旰食宵衣，政无大小，均委于右丞相处置，深居游宴，以声色自娱。因不满宫中美色，诏高力士潜搜外宫，得弘农杨玄琰之女于寿邸。杨女名玉环，天生丽质，举止闲冶，颇得明皇喜悦。觐见之日，道教仙乐飘荡，乐师们演奏《霓裳羽衣曲》以导之。因而，白居易诗中所谓“仙乐风飘处处闻”以及“惊破霓裳羽衣曲”正由此而来。这首诗不仅成功地塑造了仙人化的贵妃形象和道士形象，而且还从一个侧面反映了道教音乐在上层社会中的流传情况。

总之，道曲《步虚》的流传以及文人对道乐的喜尚，上面所列举的仅是比较典型的人物、事件，像唐代诗人张籍《送吴炼师归王屋》诗中所提到的“却到瑶坛上头宿，应闻空里步虚声”和司空图《步虚》诗中所云的“阿母亲教学

---

① 《白居易集》，北京：中华书局，1979 年，第 238 页。

步虚，三元长遣下蓬壶。云韶韵俗停瑶瑟，鸾鹤飞抵拂宝炉”，以及五代十国前蜀王建《赠王处士》诗中所言的“道士写将行气怯，家童授与步虚词”，却又说明了《步虚》在民间的流传状况。

五、 道乐与佛乐及民间音乐

1. 道乐与佛乐

道乐与佛乐的关系，疑早在三国、魏晋南北朝之际就已开始[①]。到隋唐以后，道教音乐同佛教音乐的关系更加密切。当时道教使用的经忏、道曲都带有浓厚的佛教色彩。现存《正统道藏》第二九七—二九九册中之《太上慈悲道场消灾九幽忏》十卷本，是唐代流行的忏仪书籍，该忏原题为“太极左仙葛玄纂集”，盖为伪托；卷首有唐李含光序，殆李含光依前代忏仪所编纂。全书分43品，品目所列之《广发志愿品》、《除三业六根品》、《归依三宝品》、《回向庄严品》、《断烦恼品》、《忏杀生品》、《见果报品》、《释放地狱救度饿鬼畜生品》等，显系吸收佛教思想的产物。而在道教音乐方面，由于唐代统治者对道教音乐的重视，曾将不少流行于宫廷的佛曲改成道曲或带有道曲色彩的名称。如在天宝年间，唐玄宗就采用了上述做法。今考《唐会要》卷三十三“诸乐条”所列曲名中就有：《龟兹佛曲》改为《金华洞真》，《色俱腾》改为《紫云腾》，《摩醯首罗》改为《归真》，《急龟兹佛曲》改为《急金华洞真》，《乞娑婆》改为《仙云升》，《苏罗密》改为《升朝阳》，《只罗》改为《祥云飞》，《婆罗门》改为《霓裳羽衣》，《菩提儿》改为《洞灵章》，《俱摩尼佛》改为《紫府洞真》等，它反映了唐代道教音乐对佛教音乐吸收、利用的现象。然而，唐代道教音乐在吸收利用佛教音乐的同时，它的音乐也被佛教音乐所吸收利用，如在唐南卓《羯鼓录》中之“诸佛曲调”条中就收有《九仙道曲》、《御制三元道曲》等，当系佛教音乐吸收利用道教音乐的例证。

---

① 参见陈国符：《道藏源流考》，北京：中华书局，1963年，第291页。

2. 道乐与民间音乐

隋唐五代，道乐与民间音乐的关系，主要反映在两个方面：

第一，是与民间歌曲的关系。隋唐五代，民间流传了一种称为“曲子”的民间歌曲（所填词称之为“曲子词”），它在发展过程中，很可能与道教音乐相互吸收利用，其中一部分曲子恐系直接利用道教音乐后形成的作品，如清末发现于敦煌石窟中之“敦煌曲子”，它包含曲子词约590首，涉及的曲调在八十曲左右。其中有一首《谒金门》的曲子，据任半塘先生在《教坊记笺订》一书中考释说：“敦煌曲词有‘得谒金门朝帝庭’句，乃羽士之《谒金门》。”[①] 此曲收入《敦煌曲子词》（原名《云谣集杂曲子》）集中，说明道教音乐对民间歌曲产生的影响。反过来，道教音乐亦吸收民间歌曲，如在唐末五代时，蜀中曾有道士以善唱民间歌曲《感庭秋》而闻名，被誉为“感庭秋道士”。据杜光庭《录异记》载：“蜀有道士，诣紫极宫，谒光庭，朝夕饮醉，惟唱《感庭秋》词。”[②]《高道传》谓：此道士“惟唱《感庭秋》一词，其意感蜀之将亡，如秋庭之衰落。”[③] 这说明在唐末五代蜀中的道教活动中，民间流传的某些歌曲已渗透到道士的生活中，很可能成为道教音乐吸收民间音乐发展自己的一个因素。

第二，道教音乐与民间音乐的关系，还反映在它与民间歌舞——踏歌的关系上。所谓踏歌，系汉唐间流行的一种风俗性歌舞。《西京杂记》曰：“汉宫女以十月十五日，相与联臂踏地为节，歌《赤凤凰来》。”至唐代，这种歌舞形式不仅用于民间风俗活动，而且还在道教的斋醮活动中助兴表演。据《历代真仙体道通鉴后集》卷五《吴彩鸾传》载：“唐文宗太和（827—835）末，有书生文萧者，海内无家，因萍梗抵钟陵郡。钟陵西山有游帷观，即许真君逊上升之第。每岁至中秋上升日，吴蜀楚越之人不远千里而至，多携带名香、珍果、绘绣、金钱，设斋醮以祈福。时钟陵人万数，车马喧阗，士女栉比，连臂踏歌。”由于踏歌在道教名山宫观参与斋醮法会活动，其歌舞曲调很自然会被道教音乐加以吸收利用，同时对唐代道教音乐地方风格的形成必然产生影响。

---

① 任半塘：《教坊记笺订》，北京：中华书局，1962年，第102页。
② 同①，第98页。
③ 同①，第98页。

从隋唐五代道教音乐与其他音乐的关系来看，以上已从几个角度作了介绍；而从另一角度看，道教音乐与其他音乐的关系实际还不只此。正如五代张若海在《玄坛刊误论》卷十七中所总结的那样："广陈杂乐，巴歌渝舞，悉参其间。"其内涵是很深的。

六、 道教科仪的整理、 编撰和修订

本节所述道教科仪的整理、编撰和修订，从所引文献之中谈与道教仪式音乐有直接关系的内容很少。但考虑到道教音乐是道教科范仪式不可分割的一个重要组成部分，科仪的任何环节都与科仪音乐密切关联着，科仪的整理、编撰与修订，从一个侧面也反映着科仪音乐的变化与发展状况，故设此节作为考察隋唐时期道乐的一个参照。

1. 张万福对斋醮科仪的整理

张万福，生卒年不详，是唐中宗、睿宗、玄宗时期活动于长安的著名道士。张万福居长安太清观，是参与编纂唐代《道藏》的高道大德。

《正统道藏》收录张万福编的斋醮仪范经文，计有《传授三洞经戒法箓略说》、《三洞众诫文》、《三洞法服科戒文》、《洞玄灵宝三师名讳形状居观方所文》、《太上洞玄灵宝三洞经诫法箓择日历》、《醮三洞真文五法正一盟威箓立成仪》等。

唐初，李唐皇室以道教教主老子（李耳）为其先祖，因而大力提倡道教及其斋醮活动，道教遂成为国教。唐代制度，凡三元日和皇帝诞生日，道观要举行金箓大斋、明真斋，以祈祷帝王长命百岁。随着唐代道教的兴盛和斋醮活动的盛行，陆修静所制订的斋醮科仪，在实践中已暴露出种种问题，需要道门中人加以整理改进。于是，道士张万福便当此重任。当然，张万福担当整理斋醮科仪之任，也绝非偶然。

张万福曾游江淮吴蜀，所至之处，目睹法师传度经戒法箓甚为轻率，斋戒守静亦不尽心遵行。更为严重的是，竟有男女同坛祭礼，或师弟不相对斋，或师弟各自游行，或数师同坛。或不书表章，不分契券。斋醮活动中的种种混乱

和不良风气，蔓延滋长，令有识之士情所不忍。

江淮吴蜀是道教发源和兴盛之地，长安、洛阳之供奉道士多来自这些地方，他们都不免要沾染上家乡的斋醮鄙俗，以至于将其施行于帝都斋坛而有损道教声誉。对此治理整顿，已是刻不容缓！

唐时，长安不仅是道教文化中心，也是高道荟萃之地。张万福年五十余岁，入道修持四十余载，身为长安太清观大德，显然是道学渊博之士。加之参加编撰《道藏》，熟悉道教典籍，所以，整理斋醮科仪，可谓是非他莫属了。

张万福对斋醮科仪的整理，其贡献主要见于他所著的《醮三洞真文五法正一盟威箓立成仪》一书中，在该书中，他首先对醮仪的意义及注意事项作了说明。指出："凡醮者，所以荐诚于天地，祈福于冥灵。若不精专，则不足以通感。尽诚而福不应者，未之有也，诚不极而望臻者，亦未闻矣。修佩之者，宜竭诚焉。"醮的关键是一个"诚"字，不诚何以灵？故建醮应"尽诚"，诚心诚意。同时，对建醮地点和所设器物供品等也须考究。他说："凡设座得名山洞穴是佳，不然即幽闲虚寂，亦可施置。其器物座具，时果芳馔，必在丰新，山洞间无席即籍草，以木叶若净为巾，预填内外，不得大鼠畜产，杂秽荤肥，登临犯触及呵叱，大小盛馔，一如斋法。"他批评"世人心昧，不睹精微，即云酒脯，但生不信。且道法清虚，特忌殗秽，星辰岳渎，皆是真仙主之，不究根寻源，直信邪说，若斯之类，吁可痛哉"①！环境的幽闲静寂，器物供品的法净无秽，也是设醮的基本要求，不可忽视。然后，他对醮仪的全过程依次进行了叙述。其过程包括：

（1）设坛座位；（2）法坛解秽；（3）入户祝；（4）发炉；（5）出灵官；（6）请官启事；（7）送神真；（8）敕小吏神；（9）内官；（10）覆炉；（11）送神颂；（12）出户祝；（13）醮后诸忌。

以上从设坛布置开始，中经请神、送神，直至醮后禁忌等，均有程式，且一环扣一环。从张万福的叙述，可知唐代斋醮科仪音乐在程式结构上更加细致、

---

① 《正统道藏》第47册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社影印本，1987年，第38177页。

完备。而张万福本人又是在南朝陆修静之后、唐末五代杜光庭之前对道教科仪及音乐作了发展的一位道士，他的工作，为后世杜光庭集道门科仪之大成奠定了一些基础。

2. 朱法满对斋醮科仪的编撰

与张万福差不多同时的朱法满，为玉清观道士，编有《要修科仪戒律钞》一书，此乃道教科戒的类抄，摘引了五十余种道书，主要有《九天生神章》、《真藏经》、《太真科》、《太平经》、《本相经》、《升玄经》、《本际经》、《明真科》、《四极明科》、《登真隐诀》、《玄都律》等，全书十六卷，其中卷二，对诵《步虚经》与修持的关系作了说明，曰："烧香再拜，诵《步虚经》，先叩齿三下，咽液三通，心存日月。"卷八、卷九罗列了各种斋名，并对科仪道士的职责分工以及钟磬在经坛上的作用均作了说明。"斋名抄"，记录有上清斋、灵宝斋、洞神斋、太一斋、旨教斋、涂炭斋等六种斋名。"法师抄"，规定登斋当举高德法师一人，都讲一人，监斋一人，侍经一人，侍香一人，侍灯一人。"都讲抄"，说明都讲的职责是克明正典，行道时节礼诵容止，先鸣法鼓，次引朋众，法则轨仪，敬凭唱说。"监斋抄"，记录了监斋的十项职事。"侍香抄"，说明侍香的责任是炎炉肃整，芳馨恒然，使毕夜烟流，终朝火续。"侍灯抄"规定侍灯的职责是兰釭晚映，系明西日，灼炼坛场，照灼清夜，保证灯烛不灭。"衣服抄"说明法服清洁乃可朝真，道众威仪，事在严整，衣服清洁，轨行可观；皆服中华长裙大袖，与俗有别，威仪法服，随法位次，上清衣紫，灵宝通黄。"礼拜抄"记录礼拜有四种：（1）稽首；（2）作礼；（3）遵科；（4）心礼。此外，该书卷八还引《太真科》曰："斋台之前，经台之上，皆悬金钟玉磬。钟磬依时鸣。行道上讲，悉先叩击。非唯警戒人众，亦乃感动群灵。神人相关，同时集合，弘道济物，盛德交归。"从朱法满《要修科仪戒律钞》中的上述记录可看出，唐代的道教科仪音乐是与两晋南北朝的道教科仪音乐一脉相承并有所发展的；而朱法满对道教科仪音乐的整理、编撰也是很有功劳的。

3. 杜光庭对斋醮科仪的修订

杜光庭，字宾至（一云字宾圣），号东瀛子，处州缙云（今属浙江）人（一曰长安人，或云括苍人）。生于唐宣宗大中四年（850），卒于后唐明宗长兴

四年（933）。早年曾学道于天台山、茅山、龙虎山及长安道观。中和元年（881），随僖宗入蜀，遂留成都。后事前蜀王建，为光禄大夫尚书户部侍郎上柱国蔡国公，赐号广成先生。王衍立，受道箓于苑中，以为传真天师，崇真馆大学士。晚年在青城山白云溪潜心修道，八十四岁羽化。杜光庭既是一位主持仪范的高道，又是一位对斋醮科仪音乐编撰、修订有突出贡献的道教理论家。他在仪范方面的成就，曾深得唐末长安道士潘尊师的赞赏，据《旧五代史》卷一百三十六《僭伪列传第三》载："尊师奏曰：'臣观两街之众，道听途说，一时之后即有之，至于掌教之士，恐未合应圣旨。臣于科场中识九经杜光庭，其人性洁而气清，量宽而识远，且因于风尘，思欲脱履名科久矣，以臣愚思之，非光庭不可。'"正因为如此，他的成就深得僖宗皇帝和前蜀王建、王衍两位帝王所重用，并担任"主仪范"的要职。我们从他早年在青城山为蜀王建醮时留下的《蜀王青城山祈雨醮词》[①]中即可了解到他的确是位主持仪范的高道。而他在修订斋醮科仪方面，其贡献则非常突出。据南宋吕太古在《道门通教必用集》卷一《历代宗师略传·杜天师传》中说："尝谓道门科教，自汉天师、陆修静撰集以来，岁久废坠，乃考真伪，条列始末，故天下羽褐，至今遵行。"杜光庭编撰的道教科仪非常丰富，仅见于《正统道藏》中署名的就有十余部近二〇〇卷。其科仪名目主要有《道门科范大全集》八十七卷、《金箓斋启坛仪》一卷、《金箓斋忏方仪》一卷、《太上黄箓斋仪》五十八卷、《太上灵宝玉匮明真斋忏方仪》二卷、《太上灵宝玉匮明真大斋言功仪》一卷、《太上洞渊三昧神咒斋忏谢仪》一卷、《太上洞渊三昧神咒斋清旦行道仪》一卷、《太上洞渊三昧神咒斋十方忏仪》二卷、《太上三五正一盟威阅箓醮仪》一卷、《洞神三皇七十二君斋方忏仪》一卷、《太上洞神太元河图三元仰谢仪》一卷、《太上正一阅箓仪》、《太上三洞传授道德经紫虚箓表仪》等。

从科仪类别看，杜光庭修订的主要是金箓斋、黄箓斋、明真斋、神咒斋、阅箓仪、拜表仪、仰谢仪、方忏仪等。

金箓斋最早为刘宋道士陆修静编撰，但流传至今最早的金箓斋科仪，却是

---

① 参见长虹：《青词琐谈》，载《中国道教》1990年第2期。

杜光庭的文本。金箓斋主要用于皇室祭祷，据《唐六典》，三元日和皇帝诞辰，例行举办金箓斋。杜光庭《金箓斋启坛仪·序事》说："金箓为国主帝王镇安社稷，保佑生灵，上消天灾，下禳地祸，制御劫运，宁肃山川，摧伏妖魔，荡除凶秽。"唐代金箓斋并不仅限于三元日和皇帝诞生日，凡出现五星失度，四气变常，二象不守，两曜孛蚀，天倾地震，川竭山崩，水旱为灾，螟蝗害稼，疫毒流布，兵革四兴，猛鸷侵凌，水火漂灼，冬雷夏雨等自然变异，都要修金箓宝斋，拜天谢过，以禳却氛邪，解销灾变。

金箓斋辞皆为皇帝皇后皇太子诸王公主文武职僚忏罪祈福，祝愿宗庙安宁、帝图遐远，圣躬万寿，四海和平。

明真斋用于忏悔九幽，拔度亡魂。如杜光庭编撰的《太上灵宝玉匮明真斋忏方仪》和《太上灵宝玉匮明真大斋忏方仪》，其祭祀程式内容基本相同，皆按玉匮九幽明真科品，修拔度大斋，忏谢前代今生无量故误，祈神灵削除罪录，开度幽关，上升天堂，并祝圣寿无疆，天下太平，得到之后升入无形。二斋之区别在于，明真大斋中归礼之十方天尊圣真神仙名号多于明真斋，忏文词句亦有不同，明真大斋似用于皇室，而明真斋则用于民间祭祀。

杜光庭编《太上灵宝玉匮明真大斋言功仪》，用于奉旨所修灵宝九幽明真玉匮迁神拔度大斋之末。功圆事毕，行此仪以解坛拜表，启君请所祈诸神灵一一复位还宫，言功设醮，重明功德，使修斋事有功者均得受赏加封。

黄箓斋有拯救幽灵，迁拔飞爽，开度长夜，升济穷泉，祛灾致福，谢罪希恩之功效，主要用于超度亡魂。杜光庭编《太上黄箓斋仪》五十八卷，内容包括一般黄箓斋三时行道仪，各种专用斋三时行道仪，各种忏悔仪等。

专用斋三时行道仪，用于太子降诞、特赦为臣下消灾、人臣为国消灾、安宅、忏禳疾病、三元行道、普度幽魂、迁拔、解考等。

忏悔仪有士庶消灾方忏、安宅行道忏、荷恩感瑞忏、人臣为国忏、解考忏、忏禳疾病方忏等。

《太上黄箓斋仪》的"发愿"程式，充分表现出道教的"济度"思想。这种"发愿"有十愿、十二愿两种。十愿是："一愿大道流行，普天怀德；二愿一切有生，咸皆悟道；三愿九夜悲魂，一时解脱；四愿孤魂无依，咸得受生；

五愿天下太平，五谷丰熟；六愿臣忠子孝，君仁父慈；七愿四海通同，冤亲和解；八愿潜胞处卵，咸得生成；九愿积疾新疴，旋即痊愈；十愿孤露众生，丰衣足食。”在十二愿中，还有愿国家多孝悌，愿国才贤，愿圣人万寿，愿学道成仙等。

杜光庭对斋醮义理亦有新的解说。据《无上黄箓大斋立成仪》卷十五《醮说》云：“杜广成先生删定黄箓散坛醮仪，以牲牷血食谓之祭，蔬果精珍谓之醮，醮者，祭之别名也。”唐代斋醮已混为一体，其表现形式都是祭祀仪礼，杜光庭试图从信物供品区别解释，既指出二者的区别，又说出了二者实质联系。

杜光庭对斋醮科仪的修订，既有继承，又有创新。《无上黄箓大斋立成仪》卷十五《醮说》又云：“张清都黄箓仪无谢恩醮，杜广成仪始有之。亦以修斋，召命神灵管卫坛场，宣通关告，往来劳役，所以言功，设此醮筵，用行酬赏。”此张清都即张万福，说明黄箓仪的谢恩醮，是杜光庭根据醮仪内容而增补的。经杜光庭的修订，黄箓斋仪已臻于完善，故后世黄箓斋仪，多以杜光庭本为宗。

杜光庭在巴蜀期间，王公大臣、道教信徒多慕其声名，请为斋醮活动撰写章词。在今本《广成集》十七卷中，就收有斋词三十一通，醮词一百八十六通。其斋词有金箓、黄箓、明真、报恩、三元、受箓等；醮词有北帝、南斗、北斗、九曜、周天、本命、庚申、安宅、三皇、八节、太一、还愿等。这些斋醮章词的内容，都是为帝王、大臣。信徒、道众选时择日，修斋设醮，上章陈词，启奏天曹诸真众圣，祈福禳灾，保生度死。如《赵球司徒疾病修醮拜章词》说：“近以灾殃所迫，疾疗斯婴，轸圣虑以慰安，降名医而抚视，未蒙痊减，信用兢惶。伏念臣迹处尘寰，素昧修禀，立身履行，宁免愆违。或害物杀生，曾无恻悯；或摧锋御敌，轻赐诛锄。总戎乖申令之宜，为政有赏刑之失；幽夜致冤仇之诉，微躬成滞疾之危。又恐往世积生，尚萦衅咎，五行九曜，兼值灾蒙。或兴修有犯触之非，或土木有侵伤之所。扪心省过，惟切忏祈，是敢拜奏宝章，崇修大醮，告虔下土，请命诸天。伏惟大道垂慈，至真鉴佑，敕灵司而解灾度厄，流神贶而祛疾延生，落死箓于阴曹，定仙名于阳简。故伤误杀，冤债和宁，新罪宿瑕，元慈荡涤，誓期励节，永答道恩。”杜光庭不愧为道教斋醮科仪的修订者，其文词章典雅，可谓道教科书之上乘。正如南宋道士吕太古所称誉他为

“词林万叶，学海千寻，扶宗立教，天下第一”[①]。所以，杜光庭的斋醮章词，已成为后世道教章表书写的范本。而杜光庭对斋醮科仪的修订，却又间接反映了唐末五代道教科仪音乐的发展状况，对后世道教音乐尤其是蜀中道教音乐的发展影响很大。这是研究道教音乐不能忽视的线索。

本章主要参引资料：

卿希泰主编：《中国道教史·第二卷》，成都：四川人民出版社，1992 年。

詹石窗：《道教文学史》一书第二编部分章节，上海：上海文艺出版社，1992 年。

张泽洪：《步罡踏斗——道教仪礼祭典》一书部分章节，成都：四川人民出版社，1994 年。

① 《道门通教必用集·杜天师传》。

第四章
宋金的道教音乐

一、 概述

公元960年，赵匡胤发动“陈桥兵变”，夺取了后周的政权，建立了宋朝，历史上称为北宋。

宋王朝建立以后，加强了中央集权，并采取“先南后北”的方针，完成了中原和南方的统一。当时除了北宋王朝以外，在我国边区，还有契丹贵族建立的辽政权（从916年到1125年，共210年），党项贵族建立的西夏政权（从1038年到1227年，共190年）等几个少数民族的地方政权，这些政权对于维护局部地区的统一，加速这些少数民族的封建化均起到了一定作用。

北宋初期的生产关系发生了一些新的变化，农民的户籍不再依附于地主名下而成为封建国家的编户。地主与农民的关系变为以出租土地榨取实物地租为主。这种地主和农民通过契约建立的封建租佃关系，在宋代得到了普遍的发展。封建生产关系的这些变化，有利于生产力的发展，也带来了科学技术的进步。

北宋时期，耕地面积不断扩大，一些地区的农田水利也得到兴修，农业生产技术和农具较大的改进，出现了适合于深耕的圆头、尖头犁铧。北方的小麦等农作物传到南方，南方的许多优良稻种也传到了北方。农民在山坡上开出了梯田，在江海岸边沙淤地上开出了沙田。南方还开辟了大量的圩田。北宋前期的六十多年间，全国耕地大约扩大了一倍。

在农业发展的基础上，手工业生产也有显著进步，铁的年产量大大增加了，煤炭也开采了，造船业也很兴盛。宋代的造船技术，在当时已居于世界前列。瓷器业的生产技术发展到一个新的高峰，景德镇成为全国著名的造瓷中心。宋代瓷器远销到朝鲜、日本、南洋和中亚、西亚及非洲一些国家。至于纺织、造纸、印刷等，都是宋代兴盛的手工业部门。

在商业贸易方面，都城汴京有一百六十多行，入行的商户有六千四百多家。宋代都市的商业活动，已经打破唐代的坊市界限，店铺可以随处开设，营业时间有所延长，甚至出现“夜市”，农村的集市贸易也较以往发展。商业的繁盛，促进货币使用量的增多，于是出现了“交子”等纸币。这是世界上发行最早的

纸币。

宋代社会生产力的发展，不仅促进了科学技术的进步，同时还带来了城市的繁荣和市民阶层的壮大。火药兵器的出现，罗盘针在航海上的使用，活字印刷的新创造，都是这一时期完成的。在一些重要的商贸城市里，随着市民阶层对文化生活的需要，人民群众创造了曲子、唱赚、诸宫调、杂剧以及器乐独奏与合奏形式。

但是，北宋统治者对于功臣宿将和各级官吏，竭力优容，宠以厚禄，因而官僚地主阶级势力不断膨胀。他们兼并土地，鱼肉人民，使地主阶级对农民的剥削和压迫，随着生产力的发展而不断增加。这就必然地使阶级对抗逐步加深。在北宋王朝建立后仅三十多年，四川就爆发了王小波、李顺领导的农民起义，提出了“均贫富”的口号，要求打破地主与农民之间贫富不均的现象。中国历史上的农民起义，到了宋代进入一个新的发展阶段，比较明确地涉及地主土地占有制问题，反对土地兼并，反对贫富不均。

除了阶级矛盾之外，宋与辽的矛盾也在发展。契丹贵族的侵扰，引起了中原人民的反抗。杨家将的故事，反映了人民群众反对民族压迫的正义斗争。阶级矛盾和民族矛盾加速了北宋王朝的内部危机，于是出现了范仲淹、王安石的变法。王安石变法作为地主阶级内部的一次自救运动，虽然集中地反映了下层地主阶级改革的愿望，企图抑制官僚地主的兼并，缓和阶级矛盾，但是它不可能挽救北宋封建专制主义的腐朽统治，其结果必然遭到失败。

王安石变法失败之后，北宋末相继发生了宋江和方腊领导的农民起义，女真贵族的骑兵，利用北宋王朝内部的深刻危机，于1127年进入汴京，北宋王朝遭到覆灭。

从此以后，我国出现了南北对立的宋、金两个政权。金朝从1115年到1234年，维持了120年。

由于我国北方是在女真贵族的金政权统治之下，使民族矛盾相对地突出了。北方人民掀起了抗金斗争，出现了八字军、五马山军等人民的武装组织。他们结成山寨、水寨，与金朝统治者进行顽强的斗争。南方人民同样要求抗金。在这样的历史条件下，南宋王朝内部出现了抵抗和主和两派。南宋王朝的抗金将

领李纲、宗泽、岳飞等人，在人民的支持下，为抗金斗争的正义事业作出了贡献。

但是南宋王朝的实权操纵在主和派手中。他们不顾民族和人民的利益，但愿保持现状，偏安江南。从南宋钟相、杨幺起义开始，农民的反抗没有间断。南宋统治者对内镇压农民起义；对金朝的侵扰采取屈辱求和的方针。

宋、金的对峙，并没有也不可能阻止各族人民之间，特别是汉族和各少数民族之间的经济和文化联系，历史上早已形成的民族融合继续得到发展。我国边疆地区进一步得到开发。

南北人民的抗金斗争，抵挡了金兵的南下，使南方社会经济得到继续发展。在农业生产工具方面，南宋时期已使用畜力转动的翻车。在四川、湖南一带，还使用水转筒车。在南方的粮食作物中，水稻已占第一位。

南宋的手工业生产，继承了北宋的传统并有所提高。当时最为突出的新兴手工业生产，有火药武器的制造和棉布的纺织。南宋政府设立了许多官营的兵器作坊，制造各式火药武器。棉布的纺织和推广，是南宋时期我国手工业发展史上的一件大事。棉布的出现，对改善我国人民的生活有极其重要的意义。

南宋时期，对外贸易也有较大进展。至1160年时，市舶司的收入年达二百万贯，为北宋时的三倍。泉州是国际大商港；明州是对朝鲜和日本贸易的重要港口。当时全世界有五十多个国家同我国建立友好关系。

金朝统一北方以后，加强了对东北地区的管理，加速了女真族的封建化，使北方地区的经济趋向恢复和发展。金朝中期以后，黄河南北的农业生产有了新的进展。山西南部是北方造纸业和印刷业的中心。耀州的造瓷工业相当进步，窑炉用耐火砖砌成，上耐火泥，用煤作燃料。

随着女真贵族封建化程度的加深，金朝统治者大肆掠夺土地。因此北方各族人民的反抗斗争，在金朝后期发展到高峰，1214年，杨安儿在山东发动声势浩大的“红袄军”起义。

在宋金对峙前后，北方的杂剧与南方的南戏已突破了地方的局限，各自在更大范围内吸取到各种滋养。它们之间既有交流，又各按本身的特点发展。可以说全国性的南、北曲的两大巨流正在形成中。

与此相联系，绍兴三十一年（1161），宫廷取消了教坊的组织，用临时雇佣一部分民间艺人的办法来解决它的需要。这些民间艺人大部分各有自己的专业组织。从此以后，他们开始代替宫廷肩负起民间音乐的集中与提高工作的重任①。

宋金时代，道教进入了一个变革、发展的新阶段。新道派纷纷涌现，宗派分化至为繁衍；各派教义学说融摄佛儒二家之学，发展臻于成熟。

承五代之弊，北宋时期的道教也作为超生脱俗、安身立命的寄托，吸引着人们，尤其是失意士人。在这个时期的道教徒中，不乏隐逸、异能之士，他们常常备受朝廷的礼遇。

在北宋统治者的直接组织下，道经得以重加编纂，这为研习道教提供了方便。除了符箓道术和斋醮科仪进一步发展外，黄白术仍久盛不衰。尤其是在唐末五代内丹术兴起的基础上，研习内丹蔚为一时风尚，内丹学达到了前所未有的发展水平。与此相应，道教易学的象数传统被赋予了新的生机。这一切都展示出道教教理和道教哲学的发展前景。

北宋道教仍然具有唐代道教那种明显的官方性质，统治者对道教颇为尊崇，真、徽二宗尤以崇道著称。宋真宗宣称其祖赵玄朗为道教尊神，加封为圣祖上灵高道九天司命保生天尊皇帝，又加封老子为太上老君混元上德皇帝。宋徽宗自称教主道君皇帝，又于太学中设置《道德经》、《庄子》、《列子》博士，并亲自为多种道教经书作注解，并命令僧尼改穿道服。

南宋、金时，南方由宋朝统治，北方为金朝统治。由于南北对峙，民族矛盾异常尖锐。在这种形势下，道教内部也随之宗派兴起，互争教会的领导权，从而形成与以往阶段显著不同的特点。在南方，除旧有的龙虎天师、茅山上清、阁皂灵宝等三山符箓派仍然受到南宋统治者的尊崇而外，自称独得异传而先后别立宗派者也甚多，如神霄派、清微派、混元派（天心正法派）、东华派、净明派等，多系从三山符箓分化而来。还有所谓金丹南宗者，专主内丹修炼之说，

① 参见吴钊、刘东升编著：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社，1983 年，第 133—134 页。

奉张伯端为祖师，亦可称之为紫阳派，后来归入全真。这些派别大多倡导儒、释、道三教的同源一致，大量融合儒、释思想，特别是以援引、融摄理学思想为其特色，这与当时南方理学影响愈来愈大有关。在北方，则有金大定七年（1167）由王重阳创立的全真道，亦认三教同源，主张三教合一，尤以更多地援引、融摄佛教思想为其特色。此外，金初还有刘德仁创立的大道教，后称真大道教，萧抱真创立的太一道，皆一度在北方流传，但历时不久，即衰落下去了。唯有全真道，由于后来受到元代统治者的支持而盛极一时。天师道为与新起的全真道相抗衡，遂与上清、灵宝、净明等符箓派合流。

宋金是道教音乐的继续发展期，在国家处于南北对峙的情况下，南北方道教音乐在不同的社会环境下发展，表现出各自的特点。在南方形成了以龙虎山、茅山、阁皂山为传播“三山符箓”派道教音乐的中心，在北方形成了以中都天长观为传播全真道等新道派道教音乐的中心。为后来正一道与全真道两大乐派的正式分野奠定了基础。由于受唐代崇道遗风的影响，宋代统治者尊崇道教，大肆利用道教音乐，促进了道乐与宫廷音乐的进一步融合。在北宋统治者的扶持、倡导下，政和年间问世了一部道教声赞谱集——《玉音法事》。随着道教音乐在宫廷和民间的普及，道教音乐受到文人们的喜尚和参与。随着城市工商业的发展和市民文化的兴起，在道教音乐的刺激和影响下，产生了一种以演唱道教故事为主要内容的新型说唱音乐形式——道情。

二、 南北纷呈的道教乐派

南宋所统南中国，自先秦以来巫风盛行，以巫术为其重要思想渊源之一的正一、上清、灵宝三大符箓道派，皆以南方为发祥地和主要传播地区。以后三大符箓道派的中心龙虎山、茅山、阁皂山，都在东南一带，北宋末以符箓祈禳发迹、见重于徽宗的名道士刘混康、张继先、林灵素、王文卿等，皆南方人，南方符箓道教扎根于民间，不断吸收民间神鬼巫亲信仰以充实自己，又在上层统治者的扶植利用下，施其影响于民间，具有深厚的社会基础。在国力羸弱、社会苦难深重的南宋，无论是皇帝权贵，还是中下层民众，都需要乞助于冥冥

中的神灵，以期解除旱涝、灾荒、战争、疾病等人力所无法摆脱的厄难，来获得心理上的一种安全感。丧葬借助斋醮音乐超度亡灵，寄托哀思，更为长期以来所传承的习俗，它必然为南宋上下层所遵循。这种习俗，在南宋吴自牧的《梦粱录》一书中有所反映，据该书卷六载：“十五日，水官解厄之日，宫观士庶，设斋建醮，或解厄，或荐亡。”它从侧面反映了南宋斋醮音乐活动的情况。

在南宋盛行的“三山符箓”派中，以江西龙虎山正一派的道教音乐影响最大，最受朝廷重视。该派自北宋末第三十代正一天师张继先起，吸收内丹术，改进符箓道法，形成“正一法雷”，而且为之一新，从而表现出新的活力。据《汉天师世家》、《龙虎山志》等载，从南宋初第三十一代天师张时修到宋元之交的第三十六代天师张宗演，包括第三十四代天师与第三十五代天师之间的摄天师张天麟，掌教天师凡七人，多能以道法名世，在当时社会上有相当威信。尤其是第三十五代天师张可大（1219—1262），甚见重于理宗朝，端平（1234—1236）间，国家多事，可大累次应诏赴阙行斋醮之事，劾治鄱阳湖水灾、钱塘江潮患，又设斋醮于太乙宫，禳治蝗灾。嘉熙三年（1239），赐号“观妙先生”，命提举三山符箓兼御前诸宫观教门公事，主领杭州龙翔宫。从此，正一派正式成为江南诸派道教的统领，而正一派的道教音乐也盛行于江南，并自成体系。仅从该派道士留用光弟子蒋叔舆编订的《无上黄箓大斋立成仪》57 卷中便可得知：在该书《赞导节次门》与《科仪门》中收有吟咏的颂、词、赞唱曲若干首，主要有《奉戒颂》、《三君颂》、《焚词颂》、《白鹤词》、《君经赞》、《解坐赞》等，实为南宋龙虎山正一道音乐使用的曲目。

在茅山，上清派的斋醮道士亦受到重用，其音乐显示出自身的特点。光宗绍熙三年（1191），该派第三十二代宗师秦汝达（？—1195），曾应敕命封香修金箓斋，有白鹤彩云之异，赐“明教先生”号。嘉定六年（1213），第三十四代宗师薛汝积（？—1214），因度宗皇后杨氏命人赉香币来山，为其受大洞毕法，礼薛汝积为度师，命修罗天醮，祥瑞非一。嘉定十六年(1223)因为淫雨成灾，薛汝积之徒——第三十五代宗师任元阜（1176—1239），被宁宗召至京师修大醮，赐号“通灵先生”。以后的几代宗师亦受到重用。在斋醮音乐方面，《道藏》致字号《三茅真君加封事典》卷下第三，对南宋淳祐九年（1249）六月的

《庆礼设醮仪》中的表演节次作了如下记载："卫灵咒，发炉……各称法位，请圣，初献，宣词，亚献，终献，送圣……"其中之《卫灵咒》，据陈大灿先生研究认为，它是茅山道教音乐中一首独特的道教歌曲，不仅是茅山的颂歌，而且是上清派历代宗师的赞歌，属茅山独此一家专用。此歌很可能产生于茅山派鼎盛期及正一天师统领三山符箓之前。由于茅山道教音乐在南宋时的影响突出，其科仪道士常受命为国建醮。据《茅山志》卷四记：嘉熙元年（1237）"科命道士二十一员于建康府元符万宁宫，启建灵宝道场一昼二夜，满散设醮三百六十分位，告盟天地，诞集嘉祥，谨依旧式，诣上清宗坛华洞天投送金龙玉简"[①]。

在阁皂山，灵宝一派以擅长斋醮祭炼及音乐著称，南宋时在民间影响甚大，以江西阁皂山为本山，然传行灵宝法者并不限于职业道士。这一派在两宋间分化出一个"东华派"，盛传于东南。该派实际创始人为两宋间的宁全真，是一位集灵宝、东华二系灵宝科教大成的高道，以善通真达灵，于北宋末名震京师。靖康之难中，随母南渡，居于苏州。绍兴十六年（1146），应诏祈请。二十八年（1158），金国完颜亮南侵，羽檄交驰，高宗特旨召入殿廷，命奏章于天地，祈求国家平安。事毕，敕赐"洞微高士"号，继封"赞化先生"，朝廷有斋醮事，常命其主典。宁全真的"上清灵宝大法"在浙江一带颇有影响，所传弟子甚多。至宋元间，温州人林灵真大弘其教于元初，林灵真将宁全真一系所传灵宝科仪编辑为《灵宝领教济度金书》320卷，为《道藏》中卷帙最大的一部书。该书卷十至十一"赞偈应用品"中，辑录有步虚散花等各种道曲颂词；卷五十九《九炼返生仪》与卷一百七十七《生身受度仪》中有关于所吟咏的颂、赞曲目，如：吟《超度三界难颂》，吟《故设大法桥赞》，吟《身飞仙都赞》，吟《高举天染著赞》，吟《五灵度符籍赞》，吟《金光散紫微赞》，吟《功德金光赞》，吟《五度符籍赞》，吟《圣德流科教赞》，吟《身飞登天衢赞》。又卷三十第二页与第八页有吟《赡仰颂》（二者词不同）。另在卷三百十九中还有关于斋醮升坛出坛"知磬执引磬"。又云："诸鸣玉扣琼，所以召神集炁。法师宣科，

① 《理宗金箓投龙玉简词》。

神炁俱劳。故两句一击钟磬，令吟咏稍歇，复其神炁。惟出官乃法师长跪自宣。钟磬俱息。故其声或缓或急，盖欲舒徐得宜，神气自在无伤也。”又云斋醮升坛出坛，由云璈部作乐。上列种种，可略知南宋时阁皂山灵宝派道教音乐之大概。

此外，南宋时地处京师的道教宫观内，其斋醮音乐活动也十分盛行。当时，京师御前设有九大宫观：东太一宫、西太一宫、佑圣观、显应观、四圣延祥观、三茅宁寿观、开元宫、龙翔宫、崇阳宫，多属潜邸改建，敕派内侍为提举，设立官司，有守卫兵士。这些宫观中的道士主要为皇家的斋醮祭祀之事服务，由朝廷出资养活，每有法事，皆给赐钱帛。据《梦粱录》卷十四“祠祭”条说：南宋皇家之制，“正月上辛，祀感生大帝于宗阳宫斋殿，四立日，祀十神太乙，祀于东皇太一宫……”关于祠祭活动中的道教音乐表演，《梦粱录》卷二十载：“遇北极佑圣真君圣诞之日。佑圣观侍奉香火，其观系属御前去处，内侍提举观中事务，当日降赐御香，修崇醮录。午时朝贺，排列威仪，奏天乐于墀下，羽流整肃，谨朝谒于阶前，吟咏洞章陈礼。士庶烧香，纷集殿庭。诸宫道宇，俱设醮事。”

在金朝所统治的北方，由于民族战连年不断，人民生活困苦，同时汉人又有着受异族统治的羞辱感，因此人们向宗教求取精神上的解脱与慰藉，加之旧道教在战乱中又遭到严重破坏。为适应社会的宗教需要，在金时的北方出现了三个新的道派，即太一道、真大道、全真道。

在以上三大道派中，太一道最先创立。据《元史·释老传》载：“太一教者，始金天眷中（1138—1140），道士萧抱珍传太一三元法箓之术，因名其教曰太一。该派属符箓派，重斋醮科仪音乐，与正一道相接近，其历代祖师都以符箓为人治病驱鬼，用斋醮求雨止雨，除活动于民间外，历代祖师常为皇宫建金箓大醮。太一道的斋醮科仪，颇与东汉五斗米道接近，故在元·徒单公履撰、王恽书的《萧真人碑》中称之为：‘远法汉仪，近追前代，上稽下考乃立教焉。’”其音乐也必然秉承传统。该派在斋醮音乐方面的人才，尤以侯元仙为代表，据《滹南集·清虚大师侯公墓碣》载：“（侯）师讳元仙，字子真，赵州人。生不茹荤，始学语，能辨三官像，少长嬉戏，则教群儿礼北斗，澄大喜，会朝廷鬻祠牒，度为道士。年十四，已克主大醮，词音清亮，迥出一时，侪辈

翕然推服。明昌初，以高德应诏，人住中都天长观，自泰和改元（1209），国家事祈禳，连设大醮，羽流极天下之选，师皆与焉。已而拂袖栖迟于洧川，正大庚寅（1230）正月，为道士左崇等作醮于钧台，法事胜绝。”

与太一道同时兴起的，有真大道教。因该道派主张“苦节危行而不妄取于人，不苟侈于己者也”；既不奉祀诸多鬼神，也不信仰符箓禁咒，实为出家、苦行的宗教，且无醮仪等形式，故在道教音乐方面无甚建树。

继太一道、真大道之后，北方金统治区还出现了全真道。全真道创建于金世宗大定七年（1167），因创始人王重阳在山东宁海（今山东牟平）自题所居庵为全真堂，凡入道者皆称全真道士而得名……金时，全真道的影响最大，其斋醮科仪音乐在北方一带悄然兴起，广为传播。该派在发展过程中，形成了七个支派，即：龙门派、南无派、华山派、嵛山派、清静派、随山派和遇山派。在以上分派中，至少有三个道派对全真道的斋醮科仪音乐在传承、传播和发展上作过不同程度的贡献，而且他们的创派人均是主持斋醮科仪音乐活动的大法师。据载：全真道嵛山派的创始人王处一于金大定二十八年（1188），应召赴阙主持万春节醮事。全真道随山派创始人刘处玄（字通妙，号长生子）于金大定二十八年，在昌阳主持斋醮，设坛祷雨，颇有应验。全真道龙门派创始人邱处机更是一位擅长斋醮科仪音乐的高道。他在金明昌和大安年间，曾先后参与过昌阳、胶西等处的斋醮活动，并数次云游山东崂山。至今，山东崂山摩崖石刻上还保留有他当年在崂山一带参加斋醮科仪音乐活动方面的诗作和词作，这是全真道音乐在北方一带流传的真实见证。其中，崂山白云洞崖壁二十首诗前有序曰：“东莱即墨之牢山（即崂山），三围大海，背负平川，巨石巍峨，群峰峭拔，真洞天福地一方之胜境也。然僻于海曲，举世鲜闻，其名亦不佳，予自昌阳醮罢，抵于王城永真观。南望烟霭之间，隐隐而见。道众相邀，迁延数日而方届，遂闲吟二十首，易为鳌山，因畅道风云耳。栖霞长春子书。”这是邱处机第一次上崂山时留下的诗作。金大安元年（1209），邱处机由胶西第二次到崂山，并在崂山太清宫、上清宫、鹤山神清宫等宫观说法阐教，留居数载，几处留下了他的诗词摩崖刻石。在诗和词前均写有序，记述了邱处机当年在胶西参与醮祭活动后第二次到崂山时的情况。

诗前序曰："大安己巳胶西醮罢，道众相邀再游鳌山，复留诗二十首。"《磻溪集》中收录有他的其中两首建醮诗：

醮罢归来访道山，山深地僻海湾环，
棹船即向波涛看，化出蓬莱杳霭间。

怪石嵌空自化成，千奇万状不能名，
断崖绝壁无人到，日夜时闻仙乐声。

另在崂山上清宫东面巨石上，还刻有邱处机题留的《青玉案》词一首。词刻前，有他人为之作的序："长春真人于大安己巳年胶西醮罢，道众邀请来游此山，上至南天门，命黄冠士奏《空洞步虚》毕，乃作词一首，名曰《青玉案》。"

词曰：乘舟共约烟霞侣，策杖寻高步，直上孤峰尖险处。长吟法事，浩歌幽韵，响遏行云住。[①] 它反映了全真道音乐在金代的流传状况。

三、 道乐与宫廷音乐的融合

道教音乐在发展过程中，历来与宫廷音乐发生着关系。尤其是在唐代，道教音乐在统治者的扶持、利用下，广泛使用于宫廷祭祀和内道场斋醮活动，以至于当时流行的许多道曲如《步虚》、《祈仙》、《翘仙》、《九仙道曲》、《三元道曲》、《紫极》、《承天乐》、《顺天乐》都纳入到宫廷燕乐系统；而宫廷雅乐却又使用于当时祭祀老子的玄元庙中。这必然促使了道教音乐与宫廷音乐的交流。这种发展趋势，造成了道教音乐在构成上，以道曲为主，并兼容燕乐和雅乐。而到了宋代以后，当时的道教音乐构成自然也承袭了唐代的基本风格，从而使道教音乐与宫廷音乐产生融合，以至于"你中有我，我中有你"。其特点主要表现在：

① 参见吉云：《访邱祖在崂山留下的遗迹》，载《中国道教》1988 年第 1 期。

1. 道乐在宫廷祭祀活动中使用

宋代时，统治者搞了一系列祭祀活动。这些活动主要有告享太庙、封禅泰山、举行郊祀等。在上述活动中，道教音乐同宫廷音乐加以合作，共同参与祭祀。早在北宋真宗时，朝廷在一次告享太庙的活动中，便利用了道教音乐。据《宋史·礼志》载："大中祥符元年（1008）天书下降后，九月甲子，告太庙，安天书朝元殿，建道场，扶侍使上香，庭中奏法曲，……前后部鼓吹、道门威仪、扶侍使以下前导……"而在朝廷举行的封禅泰山活动中，道教音乐亦被运用，据载，大中祥符元年，自五月起，朝中即忙于定封禅礼仪。壬午，诏天书出京至岳下日用道门威仪 100 人，在路 30 人。也就是说，要以道门威仪乐队开路。六月，又定封祀日，昊天、皇地祇、天皇、北极、配帝、日月、五方、神州、九宫贵神等从祀。十月，车驾由黄麾仗、鼓吹、道门威仪、扶侍使等导从出京，一路浩浩荡荡，入乾封县奉高宫，继行封禅山礼，奉天书于上帝。[①] 另在朝廷举行的郊庙祭祀活动中，道教音乐同样大受利用，北宋时，"徽宗崇尚道教，制郊礼大礼，以方士（道士）百人执威仪前引，分列两序，立于坛下"[②]。

2. 宫廷音乐在道教宫观中使用

宋代宫廷在利用道教音乐的同时，道教宫观也在利用宫廷音乐。北宋时，统治者大修宫观，并在宫观建成以后令教坊乐工参与。据载，太平兴国八年（983）五月，以司天春官楚芝兰言，京师东南有苏村，"若于此为五福太一作宫，则万乘可以亲谒，有司便于祇事"，徙进太一宫于苏村。十一月，宫成，凡一千一百区，命枢密直学士张齐贤等共视之。张齐贤请依祭天之礼，杀其半又小损之。于是令增教坊伶官百人，自昏祠至明，如汉制，每岁四立日行祠礼。[③] 宋真宗时，作为宫廷燕乐之一的龟兹乐，不仅用于朝廷举行的奉到天书典礼，而且还在四个道教宫观中使用。据《宋史》卷一百四十二《志》第九十五载："大中祥符五年（1012），因鼓工温用之请，增龟兹部，如教坊。其奉天书及四宫观皆用之。"

---

① 参见李焘：《续资治通鉴长编》。

② 《宋史》卷一百四《礼志第五十七》。

③ 参见李焘：《续资治通鉴长编》卷二十四。

此外，道教音乐与宫廷音乐互为利用，并共同合作参与活动的例子还有："大中祥符六年（1013）三月，建安军铸玉皇、圣祖像成，以丁谓为迎奉使，李宗谔副之。五月，以船载运，所过州县，道门声赞、鼓吹振作，官吏出城十里，具道释威仪、音乐迎拜，并禁屠宰、行刑。又遣王旦诣天府酌献、奏青词。"①

从以上内容中我们可以看到，宋代道乐与宫廷音乐的交流如此活跃；在道教音乐中可以见到宫廷音乐的影子，在宫廷音乐中又可以见到道教音乐的影子。那么，究竟哪些属于道教音乐，哪些属于宫廷音乐呢？像前面所提到过的道门威仪、道门声赞很显然就是道教音乐。其中，道门威仪当属道教仪仗，可能主要演奏道教器乐；而道门声赞当属道声乐曲。像前面提到过的法曲、鼓吹、龟兹部均属宋代宫廷使用的音乐，除此之外，见于有关文献中提到的像《道调》、《天乐》、《钧天广乐》等，实际上也是道教音乐；而像《登歌》、《雅乐》则属宫廷音乐。上述音乐，在宋代举行的道教斋醮活动和宫廷祭祀活动中也通常有互为利用、共同合作的情况。

道教音乐与宫廷音乐互为利用、共同合作的情况，必然促进二者之间的融合，它具体反映在道乐与宫廷燕乐和雅乐之间，在道乐与燕乐的融合上，主要体现在当时宫廷燕乐机构之一——教坊组织对道教音乐的利用。从利用的情况来看，主要是把道调（亦称"道调宫"）纳入教坊用乐范围，从《宋史》卷一百四十二《志》第九十五有关"教坊"方面的记载看，在教坊所用四部音乐（大曲部、法曲部、龟兹部、鼓笛部）中，大曲部所用的道调宫乐曲就有《梁州》、《薄媚》、《大圣乐》、《垂衣定八方》、《折枝花》；法曲部所用的道调宫乐曲有《望瀛》。另外，还有宋代太宗亲制大、小曲中使用的道调宫乐曲《会夔龙》、《泛仙杯》、《披风襟》、《孔雀扇》、《百尺楼》、《金尊满》、《奏明庭》、《拾落花》、《声声好》，亦属燕乐系统；早在唐代，道调就已在宫廷广泛使用，还作为燕乐二十八调的十宫之一，并成为乐学名词；而到了宋代，仍然如此，可见，道教音乐与宫廷燕乐的关系如此密切！其历史由来已久。

---

① 转引自卿希泰主编：《中国道教史》（第二卷），成都：四川人民出版社，1992 年，第 572 页。

在道乐与雅乐的融合上，第一是统治者干脆重用道教方技之士制定雅乐，据《宋史》卷四百六十二载，有道士魏汉津，自言师事唐仙人李良号“李八百”者，授以鼎乐之法，崇宁三年（1104）正月，徽宗召见，献乐议。于是请先铸九鼎，次铸帝坐大钟及二十四气钟。四年三月，鼎成，赐号“冲显处士”；八月，“大晟乐”成，加号“虚和冲显宝应先生”，颁其书于天下。魏汉津在北宋时，是一位通阴阳数术，擅“鼎乐之法”的道士。他的所谓“鼎乐之法”，实际上是一种铸鼎制乐的方法；也就是说，魏不仅擅长铸鼎，而且还擅长制乐。他所参与制的乐是“大晟乐”，而“大晟乐”也就是宋崇宁四年(1105)所定的“宫廷雅乐”，因此，在《宋史》卷一百二十六《志》第七十九中又谓：“徽宗锐意制作，以文太平，于是蔡京主魏汉津之说，破先儒累黍之非，用夏禹以真为度之文，以帝指为律度，铸帝鼐、景钟。乐成，赐名《大晟》，谓之雅乐，颁之天下，播之教坊，故崇宁以来有魏汉津乐。”第二是利用道士充当歌工，表演雅乐和钧天妙乐（道乐）。据《梦粱录》卷五“驾宿明堂斋殿行禋祀礼”条载：“上自黄道，撒玛瑙香而行，至明堂殿小幄次，请上升御座，少歇，伺礼节严整。其登歌道士十余人，列钟磬二架，歌色琴瑟等，有五七执事人在殿上执段，殿前设宫架乐，在列编钟玉磬。……次列数架大鼓，或三或五，以木贯穿，立于架座上。又有大钟，曰景钟，曰节鼓。有如琴而长者，如筝而大者。截竹如箫管，两头存节而横吹者。有土烧成，如圆弹而开窍者。如笙而大者，如箫而增管者。有歌声则声清亮。宫架前立两竿，乐工皆裹介帻如笼巾，绯宽衫，勒帛。二舞者，顶紫色冠，上有一横板，皂服，朱裙履。”这完全是一幅宫廷雅乐表演画面，然而在乐工人员中，道士十余人充当了其中表演登歌的歌工。不仅如此，连雅乐中所表演的节目，既有雅乐“登歌宫架乐”，又有道乐之“钧天妙乐”。正如上引《梦粱录》一书卷五中一首诗所描绘的：

宫架登歌属奉常，举麾押乐选丞郎。
殿堂互奏钧天乐，亟拜精虔合典章。

登歌是宫廷雅乐中“祭祀燕飨，堂上所奏之歌也”[①]。而钧天乐，又称“钧天广乐”，它是指天上之音乐。钧天，上帝所居；广乐，广大之乐。《史记》卷一〇五《扁鹊传》云：“（赵）简子寤，语诸大夫曰：‘我之帝所甚乐，与百神游于钧天，广乐九奏万舞，不类三代之乐，其声动心。’”《文选》汉张平子（衡）《西京赋》谓：“昔者大帝说秦缪公而观之，飨以钧天广乐，帝有醉焉。”既然钧天乐是指天上之音乐，那么，这种天上之乐当然也就是由神仙所演奏的。然而，神仙是道教徒们所追随的神，道士却又是神仙的代言人或者化身，因而道教使用的音乐也就往往被喻为钧天乐或者钧天广乐。早在唐代，道士就把道教中之“步虚声韵”喻作“妙协钧天，克谐仙唱”之乐，[②] 五代时，道书《玄坛刊误论》中又把“钧天广乐”同“步虚赞咏”相提并论，云：“谨按仙书，玉京山诸天仙圣众，奏钧天广乐，鼓云璈，吹赤箫，鸾歌凤舞，霓幢羽葆，燃香捧花，步虚赞咏，旋绕天尊。”直至近代，苏州道士所编辑的道曲谱还冠以《钧天妙乐》之名。可见，钧天乐在道士心目中就是道乐。有时，它又简称为“天乐”，正如本章第二部分所引《梦粱录》卷二云：“佑圣观侍奉香火，……午时朝贺，排列威仪，奏天乐于墀下，羽流整肃……”即指钧天乐。道士、道乐为宫廷雅乐所用，说明宫廷雅乐中必然融合了道乐成分。

四、 第一部道乐集成——《玉音法事》

北宋时，统治者对道教音乐的发展表现出极大的热情，特别是自称“教主道君皇帝”的宋徽宗更是如此，他当朝期间，不但为道教法事亲制声赞唱词，而且还为推行道教音乐在全国各地的统一、规范采取了积极措施。这些措施，除了诏各地宫观道士上京培训科道、声赞规仪之外，而且还诏道士编辑皇帝御制的道教声赞唱词以及御制出版声赞唱谱。正是在他的关心、扶持下，大约在政和年间（1111—1115）问世了一部《玉音法事》声赞谱集，并收入《道藏》。

---

① 《乐府诗集》。

② 《册府元龟》卷五十四。

据陈国符《北宋〈玉音法事〉吟（线）谱考稿》引成化刊本《玉音法事》云："教门：辛卯岁（宋徽宗政和元年）……准东上閤门使黄冕得旨，宣左街道录徐知常、右街道录董南运（按在京道录院道官十二员内，左右街道录各一员，主管教门公事）赴宣和殿，蒙恩召对。出御制御书《玉清》、《上清》、《太清乐》、《步虚》、《白鹤》、《散花词》共六十首，宣示久之。……继而圣语，令商（原文此"商"字应为"南"，作者注）运举咏六七字。同声吟和，莫非协应空歌大梵之音。……方恳请编入藏宝之际，俄降天语，许附大藏，永奉醮章。……已而续降纶旨，以御札墨笔赐徐知常收掌。……（知常）谨捧归蓬荜，即告示玉虚（殿）通籍（仕宦新进）之士，先次传录、习咏，复命工装写成册，散布诸宫观，永耀琅函。"①

所谓《玉音法事》，"玉音谓御制，法事谓斋醮仪，玉音法事谓斋醮仪中吟北宋帝御制道词"②。也就是说，《玉音法事》实际上是一部由北宋徽宗皇帝御制的道教法事音乐声赞曲谱集成。

该书分上、中、下三卷。卷上、卷中载赞词及其曲谱。卷下载斋醮法事及赞词。

法事分祈福消灾之一般斋法与超度亡灵之黄箓斋法。主要仪式为：先君经，包括道众平坐、举《起敬赞》、次《三皈依》、次《敷坐赞》、诵君经等；次开经、诵经、经毕吟诵《步虚词》，次叹经、收经，并为斋主祝愿；末唱礼十方天尊、礼十一曜等。赞词有"宋徽宗御制道词"中《玉清乐》、《上清乐》、《太清乐》、《白鹤词》、《散花词》、《步虚词》各十首，以及宣和（1119—1125）续制之《金阙步虚词》一首、《步虚词》两首。次《玉京步虚词》十首，出《洞玄灵宝玉京山步虚经》（见《正统道藏》34 册）③，谓此词乃葛玄所传，斋法规定于绕坛旋行时吟诵；次《空洞灵章》一首，《奉戒颂》一首、《三君颂》三首（此三首并载于《正统道藏》34 册之《洞玄灵宝玉京山步虚经》）曰《礼经

---

① 陈国符：《北宋〈玉音法事〉吟（线）谱考稿（一）》，载《陈国符道藏研究论文集》，上海古籍出版社，2004 年，第 284—285 页。

② 陈国符：《明清道教音乐考稿》（Ⅰ），载《中华文史论丛》1981 年第 2 辑。

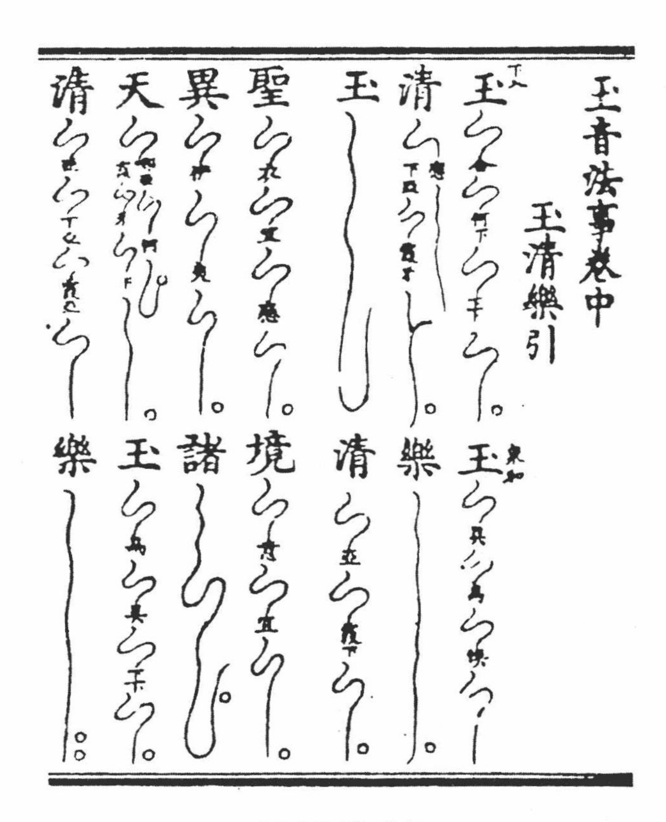
③ 《正统道藏》第 34 册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社影印本，1987 年。

咒》。9 册之《太上洞玄灵宝授度仪》曰《礼经颂》，6 册之《太上洞玄灵宝智慧本愿大戒上品经》曰《礼经祝》，以及《君堂颂》、《敷斋颂》（亦名《出堂颂》）、《大学仙颂》（即 11 册《太上洞玄灵宝智慧礼赞》中之第二首），《小学仙颂》（即同书太极太虚真人《三涂五苦颂》之第八首）、《焚词颂》、《山简颂》、《水简颂》、《土简颂》、《智慧颂》、《沐浴东井颂》、《清水度魂颂》、《天真六通颂》、《返生颂》、《金木颂》、《朱陵黄华太一三偈》、《七言古散花词》、《五言散花词》、宋真宗制《玉清昭应宫散花词》十首、《太极太虚真人三涂五苦颂》八首。末载宫观祝圣仪与施主设斋仪，前者为皇帝祝寿，后者为施主祈福。主要仪式有：献粥、举唱三宝、献供文等。

卷上、卷中集赞词曲谱。卷上有《玉京步虚词》十首中之第一、三、五三首，《金阙步虚词》一首、《空洞章》三句、《奉戒颂》一首、《三君颂》三首、《君堂颂》一首、《敷斋颂》（即《出堂颂》）一首、《大学仙颂》一首，《小学仙颂》一首，《焚词颂》一首、《山简颂》一首、宋徽宗制《白鹤词》十首中之第一首。

卷中载宋徽宗制之《玉清乐》、《上清乐》、《太清乐》、《五言散花词》各十首中之第一首及其引曲，以及《七言散花词》一首、《起敬赞》、《三皈依赞》、《敷坐赞》、《开经赞》、《宿命赞》、《三闻经颂》、《解坐赞》、《每遇斋毕道》、《唱道赞》、《华夏赞》（亦名《四声华夏》）、《转声华夏赞》、请五师（玄、天、经、籍、度）、《云舆颂》、《请符使》、宋徽宗制《步虚词》十首中之第一首、《三涂颂》（太极真人《三涂五苦颂》八首中之第一首）、斗经末句、礼十方等。

《玉音法事》上、中卷所载声赞使用的谱式非常独特（见附图），它既非古琴所用的减字谱，亦非琵琶所用的工尺谱，而是采用一种形似曲线蜿蜒之状的曲线谱，亦称“声曲折谱”，或“步虚谱”；是一种源远流长、传播广远的中国古老的乐谱形式，其发生发展的过程与道教音乐有密切关系。其初始至迟可追溯到汉代。《汉书・艺文志》所载二十八家歌诗篇目中即有声曲折之名。王先谦在《汉书补注》中认为声曲折“即歌声之谱”。汉代以后虽无关于声曲折的明确记载，但从一些相关资料中尚可略窥其踪影。《宋书・乐志》载张华表文



《玉音法事》卷中

及魏代合乐诗章，谓其“韵逗曲折”，不改于汉。唐代乐谱《歌楼格》亦与此有关。明末钮少雅谓歌楼格“乃汉武帝、唐玄宗之曲谱，上古名曰骷髅格，至汉易为蛤蟆贯。后唐玄宗鄙其不雅，易作歌楼格，……流传至今者也”。宋朝沈括《梦溪笔谈》云：“今蒲中逍遥楼楣上有唐人横书，类梵字，相传是《霓裳》谱，字训不通，莫知是非。或谓今燕部《有献仙音曲》，乃其遗声。”

《玉音法事》曲线谱之实物，现收入明《正统道藏》第333册。该曲谱是我们目前所能见到的道教音乐中最早的乐谱形式，因而它具有很高的文献价值和学术价值。尽管近年来国内外有一部分学者从不同角度对它进行了研究，并试图进行破译，但迄今为止都没有一个理想的结果，而摆在我们面前的仍然是一部“天书”。

五、 文人与道乐

正像画家热爱山水、花鸟等事物一样，我国古代文人对传统的道教科仪音乐亦发生了兴趣。他们或者喜尚，或者参与，写出了一些赞颂道乐的诗作和词作；同时，道乐中所演唱的某些歌曲又往往成为他们所参考、借鉴的作品；而道乐活动，更是他们借以抒发情怀，撰写青词向天神荐告的大好机遇。因此，早在唐代时，许多著名诗人，尤其是李白、白居易等人，都对道乐有所喜爱；直至宋代，道乐在该时期仍然受到文人们的赏识与偏爱。然而，文人与道乐之间的关系，从宋代的情况来看，主要有以下几点：

1. 文人对道乐的喜尚

道教音乐常被道人们誉为人间“仙乐”，因为它的确颇具“仙道意味”。尤其是，当我们站在道教宫观那神奇的殿堂中聆听道士们表演道乐时，总给人以“耳听仙乐，目迷五色”[①] 之感。这种美妙的音乐，当然同样也使宋代文人陶醉，如下面这首诗《次韵和承旨侍部郎宿太一宫之什》就是一首赞咏道乐的诗[②]：

> 北斗城南太一祠，羽人多着九霞衣。
> 竹宫肃穆珠旒拜，华表飘飖鹤驭归。
> 绕殿步虚幢影密，登坛酌献佩声微。
> 质明礼毕还台去，厩马翩翩速似飞。

这是一首以北宋年间建造的著名宫观——太一宫为题的应景唱和之诗。太平兴国八年（983），宋太宗诏立太一宫于京都东南方。宫建成，皇帝同文武百官驾临庆贺。此后，常于此举行重要道事活动。这首唱和诗正是在这样的背景下写

---

① 《苏州道教艺术集》余尚清语。

② 《武夷新集》卷二，第11页，《四库全书》本。

成的。而诗的作者，则是北宋文学家杨仁（974—1020）。在这首诗中，作者以亲身所见，用文学性的描写，真实地记录了北宋著名道观——太一祠中所举行的斋醮科仪音乐活动场面。在作者笔下，演乐道士所穿的衣服是色彩斑斓的"九霞衣"，竹宫里飘扬着的是带有玉串的旌旗，在道乐步虚声中，幢幡招展，玉佩铮铮。这一切，无不表达了作者对道乐的喜尚。

2. 文人对道乐的参与

宋代文人中，有一部分著名文人像陆游、徐铉、姜夔、苏轼，对道乐更为热衷。他们分别对道乐产生过不同程度的兴趣。其中，陆游似与道乐之间的联系更密。据文献记载，陆游曾在公元1170年到夔州（今四川奉节）任通判。此后还历任四川宣抚使幕僚、成都府路安抚司参议官、蜀州（今四川蜀州市）通判。曾调嘉州（今四川乐山市）代行州事。后复任蜀州通判，又调任荣州（今四川荣县）。范成大归蜀，陆游回成都任成都制置使司参议官。他在四川做官期间，曾经多次游览道教名山——青城山，在山上，他不仅向道人问养生之术[①]，还在玉华楼星夜学吟道曲《步虚》，对道乐表现出一定的参与意识。从他所作的《木兰花慢·夜登青城山玉华楼》词中便透露了一点信息。词曰：

> 阅邯郸梦境，叹绿鬓，早霜侵，奈华岳烧丹。青溪看鹤，尚负初心。年来向浊世里，悟真诠，秘诀绝幽深。养就金芝九畹，种成琪树千林。星坛夜学步虚吟，露冷透瑶簪。对翠凤披云，青鸾溯月，宫阙肃森。琅函一封奏罢，自钧天帝所有知音。却过蓬壶啸傲，世间岁月骎骎[②]。

曾经参与过重校《说文解字》一书的文人徐铉（917—992），也是一位道教音乐的参与者。他一生跨越五代与宋，初仕吴，又仕南唐，官至吏部尚书。入宋，为太子率更令。精小学，与句中正、葛湍等重校《说文解字》。又参与编纂《文苑英华》。与弟锴齐名，时号二徐，铉称大徐，锴称小徐。著有《徐文

① 见陆游：《宿上清宫》诗。

② 参见王纯五注释：《青城山都江堰诗词选》，成都：四川人民出版社，1986年，第48页。

公集》三十卷。该书七卷收有他的诗作百余篇，其中有二十余篇反映他与道教之间的关系如《游方山宿李道士房》、《宿茅山寄舍弟》、《晚憩白鹤庙寄句容张少府》、《题紫阳观》、《赠奚道士》等。此外，他还创作有《步虚词》五首，均系严格的《步虚词》作，其格调皆与道教斋醮科仪所用《步虚》声赞吻合，很可能是徐铉为道教音乐而作。兹列举于下[①]：

步虚词五首

气为还元正，心由抱一灵。
凝神归罔象，飞步入青冥。
整服乘三素，旋纲蹑九星。
琼章开后学，稽首奉真经。

天帝黄金阙，真人紫锦书。
霓裳纷蔽景，羽服迥临虚。
白鹤能为使，班麟解贺车。
灵符终愿借，转供世情疏。

圣主过幽谷，虚皇在蕊宫。
五千宗物母，七字秘神童。
世上金壶远，人间玉籥空。
唯余养身法，修此与天通。

何处求玄解，人间有洞天。
勤行皆是道，谪下尚为仙。
蔽景乘朱凤，排虚驾紫烟。
不嫌园吏傲，愿在玉宸前。

---

① 《全宋诗（一）》，北京：北京大学出版社，1991年，第98页。

三素霏霏远，盟威凛凛寒。
火铃空灭没，星斗晓阑干。
佩响流虚殿，炉烟在醮坛。
萧寥不可极，骖驾上云端。

南宋词人、音乐家姜夔（约1155—约1221）与道乐之间似也有瓜葛。据蒲亨强先生研究认为："从姜白石（姜夔之号）生平经历看，与道教素有微妙关联。他在湖南时，就曾屡次游衡山出入道观，《霓裳中序第一》一调即是他从衡山道观乐工旧书中觅得《霓裳曲》十八段乐谱，填《中序》一段而得。白石《诗说一卷》自序谓淳熙丙午游南岳密云峰，得异人传授《诗说一卷》，明张羽在《白石道人传》对此进一步详说，'自从异人（殆为道人之流）处得授诗说一卷后，白石'自是深益于诗，解知音，通阴阳律吕；古今南北乐部，凡管弦杂调，皆能以词谱其音。'"① 如此看来，姜夔似乎还是一位参与过收集道教音乐的音乐家。

另外，据说宋代大文学家苏轼也撰有《步虚词》，似乎也是道乐的参与者，待考。

3. 道乐对诗、青词等文体的影响

道教音乐在发展过程中，对中国文学中某些文体如诗、青词等产生了不同程度的影响，而这种影响，大约从南北朝、唐代就已开始。

诗方面，如两晋南北朝道教科仪音乐中使用的道曲《步虚》，是文学与音乐结合的产物，它属于一种歌诗，即入乐的诗。因为它要在道教斋醮科仪中演唱，所以总是词、曲一体。这种入乐的诗，不仅道士擅长撰写，而且一些文人也效仿挥笔。如北周庾信曾撰《步虚词》十首，并被《艺文类聚》列为代表作。唐代诗人司空图、苏郁等人亦撰有《步虚》（或称《步虚词》）。一改唐代文人所撰《步虚》已开始脱离传统乐诗《步虚词》的格式，由五言衍变为七言

① 引自蒲亨强：《武当山道教科仪音乐的曲体结构及风格初论》，载《人民音乐》，北京：人民音乐出版社，1992年，第16页。

诵诗。这类七言《步虚词》从格调上看，它并非用于道教科仪，而是一种独立的文学诗，文人们往往借诗抒发情怀。如苏郁《步虚词》[①]：

十二楼藏玉堞中，凤凰双宿碧芙蓉。
流霞浅酌谁同醉，今夜笙歌第几重。

在宋代文人中也不乏有人撰写《步虚词》，像苏轼、陆游，他们所撰的《步虚词》，或者为道乐而作，或者仅作为如诵诗而吟咏，虽无从详考，但从其中陆游所撰的几首《步虚》词来看，其写作风格已有新的发展，其格式不仅限于五言或七言一体，而是将五言与七言前后搭配，别具特色。兹引其中一首[②]：

步虚

微风吹碧海，细细生龙鳞。
半醉骑一鹤，去谒青华君。
归来天风急，吹我过缑山。
锵然哦诗声，清晓落人间。
人间仰视空浩浩，远孙白发尘中老。
初见姬翁礼乐新，千九百年如电扫。

从陆游创作的这首《步虚》来看，前一半是严格的五言《步虚》，当系继承道曲《步虚》乐诗手法而作；后一半则是七言诗，与传统《步虚》乐诗那种五言格式已相去甚远，显系一种发展。这说明，唐宋以后，文人们在仿效道曲《步虚》写作基础上，已开始大胆进行创新，似乎想探索出一种属于文人吟咏的《步虚》来。

---

① 《全唐诗》卷472—437，扬州诗句本，1707年。
② 《陆游集》（第一册），北京：中华书局，1976年，第370页。

道乐除对诗《步虚》产生影响外，还为文学中另一种文体——青词的诞生创造了条件。早在唐代，青词就已作为道教科仪音乐的一种辅助性文告而出现。道教举行科仪时，常常通过它来事于天神，以求天神赐以福佑，保天下太平，风调雨顺，消灾免厄。所以，在唐代举行的斋醮活动中常伴有青词出现。如唐末五代道士杜光庭就以擅作青词而闻名于世，其词作数量之丰，可谓举世无双，被《四库全书提要》誉为“骈偶之文，词多瞻丽”。这种“词多瞻丽”的青词，由于本身所具的文学价值很高，且内含又深，自然受到文人们的青睐，故模仿效笔，像当时著名诗人李贺、白居易等人就撰有道教斋醮科仪所用青词。到了宋代，青词已十分盛行。据宋程大昌《演繁露》说：“今世上自人主，下至臣庶，用道家科仪奏事于天帝者，皆青藤纸朱字，名为青词绿章，即青词，谓以绿纸为表章也。”如陆游诗中有“绿章夜奏通明殿，乞借春阴护海棠”之句，说明当时青词风气之一斑。因而，宋代文人多有青词传世。如北宋苏轼撰有十首青词，夏竦撰有二十七首青词，王安石撰有二十六首青词，胡宿撰有一百二十五首青词。胡宿是宋仁宗朝翰林学士，他所撰写的一百二十五首青词中，按道场分类有：祝圣寿道场青词、祝圣寿金箓道场青词、祝圣寿灵宝场青词、皇帝生辰道场青词、皇后生辰青词、太一道场青词、天庆节道场青词、奏告天地社稷青词、奏告太庙七室青词、奏告在京诸神青词、奏告南郊青词、罗天大醮青词、拜章祈嗣迎祥青词、催生道场青词、迎福道场青词、祈雨青词、谢雨青词、祈晴青词、谢晴青词、谢雪道场青词、祈福青词、奏告诸陵青词、上元道场青词、先天节道场青词、中元节道场青词、奉安御客奏告青词、上梁祭告青词、立春青词、太社青词、罢散青词，等等。这些为皇室撰写的御用青词，典雅瞻丽，具有浓厚的宫廷色彩。如胡宿《内中保安中外设罗天大醮青词》云：

伏以聪惟上天，重则神器。顾循寡昧，获守成盈，每念为君之难，弗忘恭已之慎，居常抑畏，曷敢怠皇。然而德有所未绥，明有所未烛，瞻言灵鉴，载惕冲怀。是用虔即禁庭，钦依道范，大陈醮席，广迓真舆。伏冀三清博临，万灵洞照，愿回飙驭，俯降瑞坛，赐察斋衷，垂饮菲荐。

《全宋文》卷470胡宿《五岳四渎等处祈雨青词》曰：

> 伏以春物思育，农事待兴，雨若有愆，耕者未发，兹用徼福，干以纯诚，冀蒙霈然，诞济群品。

《全宋文》卷471夏竦《熙陵开启忌辰道场青词》谓：

> 恭以太宗削平中夏，济世之功至大，宾天之驾难留。敢当撤乐之辰，虔即因山之域，载严象设，祇君坛场。伏惟三境鉴观，百灵拱卫。恭仗希微之教，仰资汗漫之游。申锡算祥，永昌嗣业。无任恳祷之至，谨词。

《全宋文》卷357王安石《集禧观洪福殿开启谢雨道场青词》述：

> 伏以旱暵成灾，俱物生之疵疠。祓斋以祷，荷神睠之顾绥。载辟灵场，式陈昭报。尚冀涵濡之施，以终庇佑之仁。

《王临川全集》卷11苏轼亦撰有类似的青词，如《集禧观开启祈雪道场青词》：

> 伏以麦将覆块，雪未掩尘。嗣岁之忧，下民安诉。具严法令，祇疑闷宫，仰冀同云，溥滋新腊。

以上情况说明，宋代文人所以对青词这种文体青睐，一方面是因为他们喜尚和偏爱道教科仪音乐，而另一方面道教科仪音乐活动又为他们提供了创作意象，并激发他们的创作灵感。因而，青词这种文体就在道乐的影响下获得发展。

六、 道情——道乐在民间的展伸

宋金道教音乐在发展的同时，当时的民间音乐如说唱音乐也迅速发展起来，

出现了像道情、鼓子词、诸宫调、唱赚等说唱音乐形式，并出现于当时的演出场所——瓦舍勾栏中供人们观赏。在上述形式中，像道情、鼓子词、诸宫调，均与道教音乐存在着或多或少的关系。其中，尤以道情最为突出。

何为道情？“道家所唱者，飞驭天表，游览太虚，俯视八弘，志在冲漠之上，寄傲宇宙之间，概古感今，有乐道徜徉之情，故曰道情。”①

道情产生于唐代，它是由当时寺观中出现的通俗讲唱形式——俗讲演变而来。所谓“俗讲”，即以通俗的方式向群众唱讲佛、道经典，它是一种歌、白相间的形式。演唱时，先唱一支歌，叫做“押座文”，内容是解经题，接下来以白话讲说经典的内容，末了再唱一支歌，叫做“解座文”（相当于一个尾声）。白话部分，实际也不完全是纯粹的白话，它包含着韵律的运用。所以，善音律的僧、道，讲唱起来有滋味、婉转动听，以此形成各自不同的自创腔调及流派，同时也涌现出一些出类拔萃的人物。在这些人物中，有擅长“俗讲”的僧人如文叙，据段安节《乐府杂录·文叙子》载：“长庆中，俗讲僧文叙善吟经，其声宛畅，感动里人。”也有擅长“俗讲”的道士如华山女，据韩愈《华山女》诗中写道：

街东街西讲佛经，撞钟吹螺闹宫廷。
户张罪福资诱胁，听众狎恰排浮萍。
黄衣道士亦讲说，座下寥落如明星。
华山女儿奉家道，欲驱异教归仙灵。
洗面试妆着冠帔，白咽红颊长眉青。
遂表什座演真诀，观门不许人开扃。
扫除众寺人迹绝，骅骝塞路连辎耕。
观中人满坐观外，后至无地无由听。

① 朱权：《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》（三），北京：中国戏剧出版社，1959 年。

在“俗讲”中，至于开头与末尾所唱的歌曲，可能是宗教法事音乐中原有的声赞，也可能是道士、僧人们特意创作的作品。总之，歌韵结合，自由发挥，争奇斗艳，已成为当时佛、道两教在音乐发展上的总体趋向和特点。

道教本想利用“俗讲”这一形式来招徕群众，但这种形式很快发展到了不可抑制的程度。本来庄严肃穆的道教活动场所，一下变成了男女老幼熙熙攘攘的娱乐场所，以至于遭受到官方和正统观念者的指责和打击。此后，道士们变换了活动方式和演唱形式，根据宣教的需要，把道教经典变为新编道教故事，并吸收利用词牌音乐长短句的结构特点，经过一段时间的发展，一种由云游道士在路途中进行传经布道和劝世时演唱的道情，于北宋时正式推向社会，这就是至今仍久负盛名、久唱不衰、流布全国、古调犹存的所谓“俗曲道情”。

南宋、金时，南、北两方均流行道情。在南方，道情演唱者不仅有道士，而且还有艺人以及宫廷杂役。他们所表演的地点，有的在当时的演出场所——瓦子，勾栏，南宋周密在《武林旧事》一书中，曾两处提及道情的表演场地及表演人物。如，该书卷四“乾淳教坊乐部”条“和顾”目所列表演人物就有“张守道唱道情”，卷六“诸色伎艺人”条“唱耍令”目中又记有“叶道（唱）道情”，此二人当是道士。另在该卷“弹唱因缘”一目还列有：童道、费道、蒋居安、陈端（或陈遂）、李道、沈道、顾善友、甘道、俞道、徐康孙、张道等十一人。据叶德均先生认为：“内中童、费、李、沈、甘、俞、张、七人明是道士。”[①] 余下几人可能是道教居士，“很显然这是一个由道士和居士组成的道情演唱班”[②]。道情的表演地点，有的在宫廷，据《武林旧事》卷七载：“淳熙十一年六月初一日，车驾过宫，……太上邀官里便背儿至冷泉堂进早膳讫，……后苑小厮儿三十人，打息气唱道情。”

在北方，生活在金统治区的全真道士也善于唱道情。其中，全真道创始人王重阳的弟子邱处机就是一位擅长道情的高道，至今不少地方的道情艺人和道士都认为邱处机不仅擅长道情，而且还是他使道情艺术流传于世。据老艺人陈

① 叶德均：《宋元明讲唱文学》，北京：中华书局，1959 年，第 73 页。
② 见武艺民：《琐谈道教音乐的起源与发展》，载《音乐舞蹈》（内刊）1990 年第 1 期。

本介先生（江苏沛县人）生前曾说："我年轻时，去泰山朝拜山神，结识了胶东道友，而学得了渔鼓唱技，后邱祖（即邱处机）门派，使渔鼓流传于后代。"[①] 尽管这是道情艺人的口碑，不一定准确，但邱处机善道情当属事实。邱处机曾撰有《磻溪集》一书，书中收有他创作的诗词歌颂四百七十余篇，其中部分词篇中可依稀见到他"逍遥自在、自得其乐"唱道情的情景。如他作的《梅花引》词唱道：

> 无名客，无牵迫。无桑无梓无田宅。古岩前。老松边。长歌隐几，徐徐考太玄。玄中默论无生死。实际何曾分彼此。贯千经。协律三灵。包含万化，都归一念冥。行不劳，坐不倦。任行任坐随吾便。晚风轻。暮天晴。逍遥大道，南溪上下平。溪东幸获忘形友。月下时斟消夜酒。酒杯停。月华清。披襟散发，欣欣唱道情。[②]

此外，他在《万年春·惊睡》和《诉衷情·九日后作》词中分别提到"道情和畅"和"道情昌"[③]，这说明，邱处机的确与道情有不解之缘。正因为邱处机擅长道情，所以后世有些地方的道情艺人所使用的字辈，还沿用邱处机龙门派的字谱"道德通玄静，其常守太清。一阳来复本，合教永图明……"[④]

除邱处机之外，全真道的其他几位高道像王重阳、马钰、刘处玄、谭处端等人，想必也是会唱道情的能手。他们几人分别都留下有大量的诗词歌颂，至今，《正统道藏》中还存有他们留下的诗词曲集。如，王重阳有《重阳全真集》、《重阳教化集》、《重阳分梨十化集》，马钰有《渐悟集》、《洞玄金玉集》，刘处玄有《仙乐集》，王处一有《云光集》，谭处端有《谭先生水云集》，从这些作品的表现内容、音乐形式和表演方式来看，大多具有道情音乐的特点。元

---

① 转引自辛力：《俗曲与道情》，载《人民音乐》编辑部编：《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，1992 年，第 125 页。

② 《全金元词》，北京：中华书局，1979 年，第 463 页。

③ 同②，第 456、471 页。

④ 参见辛力：《俗曲与道情》，载《人民音乐》编辑部编：《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，1992 年。

代燕南芝庵在《唱论》中明确指出："三教所唱，道家唱情，僧家唱性，儒家唱理。"① 所谓"道家唱情"，并非一般意义上的"情"，而是"乐道徜徉之情"，即得道成仙后的乐趣。它是建立在否定现实人生，宣扬出世的人生价值观基础上的"情"。我们从以上几位全真道士所撰的诗词歌曲中便已明显感觉到，他们所创作的作品无不充溢着强烈的悲观厌世之"情"。他们力弹道教传统的"祖调"，感叹人生的短暂无常，功名富贵之不可常保。王重阳《教化集》卷二《引丹阳上街求乞》诗说："百年恰似转头时。"王处一《云光集·浮生》诗云："浮声弹指一声中。"马钰《渐悟集》卷上《自觉》云："七十光阴能几日？大都二万五千日，过了一日无一日，无一日，看看身似西山日。"他们对封建社会的读书人孜孜追求的功名富贵，进行否定，力说其无常虚幻，无甚价值。邱处机《磻溪集》卷六《满庭芳·述怀》词云："任使高官厚禄，金鱼袋肥马轻裘，争知道庄周梦蝶，蝶梦庄周。"同卷《无俗念·乐道》云："家给千兵，官封一品，得也无依托。光阴如电，百年随手偷却。"至于一般社会人士尤其是下层人民的生活，在他们的眼里更是千辛万苦，毫无价值可言。马钰《渐悟集》卷下《赠宁伯功》曲十二首，分别描述、评价士农工商等各种人士的生命价值，认为各有各的苦楚辛劳，无一堪称幸福、值得肯定者。如云："养家苦，镇常忙，忙来忙去到无常，作阴囚，住鬼房。"据《洞玄金玉集》卷二《劝世》诗说："农士工商四等人，各贪功业苦中辛，不知短景催人老，怎悟长真益已春。"

在音乐形式上，宋金道情与"鼓子词"相似，据周密《武林旧事》一书卷七中又说，太上在听了宫役们演唱道情后，云："此是张伦所撰鼓子词。"那么，什么是"鼓子词"呢？据《中国戏曲曲艺词典》谓："宋代说唱艺术，以同一词调重复演唱多遍，或间以说白，用来叙事写景。说唱时以鼓为节拍。"并具有抒情性和叙事性的特点，又据武艺民先生引《宋代歌舞剧曲录要》说："鼓子词皆用一曲连续歌之，以咏故事。其方式有二：一为横排式，一为直叙式。横排式者，并列同性质的故事，以同一词调（曲牌）歌之；直叙式者，直叙一事的首尾，亦以一调（曲牌）反复歌咏。"这种"一曲连续歌

① 《中国古典戏曲论著集成》（一），北京：中国戏剧出版社，1959 年。

之”、“一调反复歌咏”的音乐形式，在全真道士王重阳等人所写的词作中仍可见到踪影。例如，王重阳词《捣练子》采用一个曲调反复咏唱了十四遍同一韵脚不同内容的词：

捣练子

捣练子，十怎生。闲来闲去好修行。啰哩唆，哩啰唆。若逢迎，得圆成。从头一一说前程。啰哩唆，哩啰唆。

又

一为人。做凡生。四般假合怎生真。啰哩唆，哩啰唆。搜玄路，出迷津。静中调养气精神。啰哩唆，哩啰唆。

又

猿骑马。逞颠耍。难擒难捉怎生舍。啰哩唆，哩啰唆。慧刀开，齐杀下。教君认得根源也。啰哩唆，哩啰唆。[①]

很显然，这是一首采用“一调反复歌咏”的分节歌形式创作的道情作品。类似这样形式的作品，王重阳还有《五更令》，如：

一更初，鼓声傻。槌槌要，敲着人猿意马。细细而，击动铮铮，使俱齐擒下。……

二更分，鼓声按。匀匀打，自然虎龙交换。精气神，各住丹房，也并无错乱。……

三更端，鼓声正。冬冬响，韵音转令鸣莹。其中便、聒现灵根，会通贤道圣。……

四更高，鼓声锐。忽然间，振动天花偏坠。前面却、有个真人，戴星冠月披。……

五更终，鼓声闲。被那人，擂动做成颠倒。金盘内、托出神珠，放霞

① 后十一段略，见《全金元词》，北京：中华书局，1979年，第245—246页。

光万道[1]。……

另外，《正统道藏》中还收有其余几位全真道士的作品，其中也不乏采用“一调反复歌咏”的道情之作，像邱处机创作的《十六绝》，采用分节歌手法，把四句一段的唱曲，反复吟唱了十六遍，当属鼓子词一类的道情作品。

在表演方式上，宋金时期的道情演唱还并未使用像渔鼓这样的击乐器伴奏，而是鼓子。据武艺民先生引宋人李子正《咏梅》鼓子词序文曰：“女伴近前，鼓子只候”之句可证。鼓子究竟是什么乐器？很可能是道教原有小三法器中的手鼓，它形体扁圆，直径一尺许，厚约二寸，颇类似近代“大鼓书”中所用的书鼓，但在鼓框上有一手柄。由于有关道情方面的早期文献资料十分匮乏，我们只能从一些全真道士留下的诗词歌曲中侧面去窥探道情的踪影。如，王重阳所作的《减字木兰花》词中一道[2]：

神清气爽。乐处清闲堪一唱。气爽神清。鼓出从来自己声。清神爽气。长就黄芽绿溉济。爽气清神。认得前程这个真。

其中之“唱”和“鼓”，实际已透露出全真道士一面唱道情，一面敲击鼓子的画面来。若再联系前面所引邱处机《梅花引》词中所唱的“披襟散发，欣欣唱道情”之句，可想而知，王重阳等全真道士遗传下来的大部分宣扬道家出世思想的劝世作品，很可能都是利用词曲形式创作的道情之作，正如王重阳《上丹霄》词中所唱到的“闲闲得得，任从词曲作诗章”，便可为证[3]。

本章主要参引资料：

卿希泰主编：《中国道教史・第二卷》，成都：四川人民出版社，1992 年。

卿希泰主编：《中国道教史・第三卷》，成都：四川人民出版社，1992 年。

---

① 《全金元词》，北京：中华书局，1979 年，第 213—214 页。

② 同①，第 184 页。

③ 同①，第 258 页。

詹石窗：《道教文学史》，上海：上海文艺出版社，1992 年。

陈国符：《明清道教音乐考稿（Ⅰ）》，载《中华文史论丛》1981 年第 2 辑。

陈大燦：《茅山道教音乐考》，载《中国道教》1987 年第 4 期。

李养正：《道教概说》，北京：中华书局，1989 年。

吉云：《访邱祖在崂山留下的遗迹》，载《中国道教》1988 年第 1 期。

任继愈、钟肇鹏主编：《道藏提要》，北京：中国社会科学出版社，1991 年。

武艺民：《琐谈道教音乐的起源与发展》，载山西省音乐舞蹈研究所《音乐舞蹈》（内刊）1990 年第 1 期。

詹仁中：《道曲情趣管见》，载《音乐学习与研究》1989 年第 1 期。

第五章
元明清时期的道教音乐

一、 概述

元代是蒙古贵族统治的时代。蒙古族原是散居在北方的一些游牧部落，曾先后受制于辽、金。公元1206年铁木真征服了蒙古各部，建立了统一的奴隶制国家，铁木真为蒙古大汗，称作“成吉思汗”（元太祖）。

蒙古建国后，举兵西征南侵。在灭掉西夏和金朝之后，进行了长达四十年之久的攻打南宋的战争。1271年忽必烈（元世祖）改国号为元，1279年灭南宋统一了中国。

元朝的统一，结束了唐末五代以来军国割据和诸国并立的战乱局面，为全国经济、文化的发展创造了条件，提供了机遇。元代经济的显著特点是都市手工业的畸形发展。元蒙统治者虽说也采取一些措施恢复和发展业已遭到重大破坏的农业，但基于民族习性，对农业并不重视。相反，出于生活享乐、征战、对外商业贸易的种种需求，对手工业尤为重视。在前朝已形成的手工业和商业基础上，元代的官营工业得到迅速发展：都市里能工巧匠汇集，各类手工作坊林立。而农村人口纷纷涌入城市和与欧亚各国贸易往来的密切，更促进了都市的繁华。大都和杭州已成为当时著名的繁荣都市。对大都的繁荣景象，《马可·波罗游记》专章予以描述，认为“世界诸城无能与比”。

元代充满阶级矛盾和民族矛盾的社会现实推动着音乐艺术的发展，手工业经济的发达和都市的繁荣则为音乐艺术的发展提供了必备的物质基础。元代音乐艺术发展的最主要的方面是杂剧和南戏的兴盛。元杂剧是于金元之际，在北方发展起来的一种新型戏剧。元杂剧不论是从剧本到表演，还是从音乐体制到舞台美术都达到了空前的高度。它的出现，标志着中国戏曲已发展到成熟的阶段。元杂剧的兴盛表现在作家辈出、作品林立、演出活跃等方面。元代有姓名可考的杂剧作家，据《录鬼簿》和《录鬼簿续编》，共著录二百二十三人（其中有部分散曲作家）。其作品，据今人付惜华《元代杂剧全目》，著录有五百五十种之多。元杂剧发展的鼎盛时期则是在至元到大德年间（1264—1307）。这一时期，产生了关汉卿、王实甫、白朴、马致远、纪君祥等杰出的剧作家。一大

批不朽的名作如《窦娥冤》、《西厢记》、《墙头马上》、《赵氏孤儿》、《李逵负荆》、《汉宫秋》等也在此时问世。脱颖而出的表演艺术家珠帘秀、天然秀、侯要俏、黄子醋等更是名噪一时。兴盛的元杂剧，以它多方面、空前的辉煌艺术成就奠定了在戏曲史上的地位，不仅如此，由其派生的元曲成为与唐诗、宋词并立的一种文学样式，在中国文学史上熠熠生辉。

南戏产生于浙江的温州永嘉一带，至迟在光宗朝就已形成。这种戏曲样式是在当地深厚的民间艺术的土壤中勃发出来的。它的形式活泼自由，语言和音乐通俗易懂，长于反映人民的生活。进入元代，由于国家的统一，南北文化交流的大门打开了。北方杂剧大量南渡，刺激着南戏迅速发展。发展的趋势已从农村大规模地走向城市，流布的地域已达东南沿海和长江中下游的广大地区，其盛势贯穿这一时代的始终。

北杂剧和南戏的各自发展以及后来的汇合，构筑了元代戏曲的繁荣局面，主宰着整个有元一代的音乐艺术。

元代道教呈现十分鼎盛的局面。元室统治者深谙利用宗教征服人心实为上策，尚在成吉思汗之时，就对被征服地区的各种宗教皆扶植崇尚。成吉思汗曾礼聘全真教首丘处机至西域雪山论道，大得崇敬，令他掌管天下出家人。元统一中国后，民族矛盾始终是最大的社会问题。元王朝为缓和民族、阶级矛盾，笼络汉地人心，对各宗教都大加提倡，对道教各派皆扶植利用。道教诸派祖师多蒙元室封赠，掌教、高道多赐以真人号，或令知集贤院道教事。张留孙、吴全节等高道尤长持帝阙，为累朝所重，封官赐爵，荣耀至极。一大批仕途无望、生活贫苦的知识分子和有民族气节的人士投身道教，在民族斗争中失势的汉族地主阶级也利用道教来营造精神避难所。民间道教活动于此时空前活跃，各道派皆传衍不绝。自唐以来，道教之兴盛，可谓莫过于元。

元代道教的一个显著特点是全真道、正一道两大教派之分野已成定势。南宋和金、元政权的长期南北对峙，造成了道教宗派的分衍。大体说来，南方道教以符箓诸派为主流，至元代南方符箓诸派统归于以天师世系为首的正一派，北方道教则有太一教、真大道和全真道。由王重阳于金大定年间创立的全真道其势最盛。元一统后，全真道渡江南传，不久，江浙鄂闽等地皆有了全真道活

动的踪迹。至此，作为炼养派代表的全真道已经发展成为足以与正一符箓派抗衡的一个重大派别。

随着全真道、正一道两派的对峙，道教音乐也开始各成体系。受全真道教义顺应儒、释、道三教合一思潮之影响，全真道借鉴佛教的某些形式来发展自己的科仪音乐。丛林制度的建立和课诵音乐的完善，标志着全真道音乐规模咸备。正一道音乐在承袭唐宋道乐的基础上进一步趋于完整和规范，成于元初的《灵宝领教济度金书》，不仅是一部斋醮科仪全书，也是一部道教科仪音乐的要典。兴盛的元杂剧和南戏与道乐互为影响，关系密切，这既构成了元代道教音乐发展的一个特点，也为明清时期道教音乐向民间、民俗化演进作了准备。

明清是中国封建社会最后两个朝代。

1368 年，出于贫苦农民的义军领袖朱元璋做了大明王朝的开国皇帝。明初，慑于元末农民起义的威力，朱元璋一方面加强中央集权制，千方百计巩固其皇权统治；另一方面实行了一系列恢复、发展生产的经济改革，人民得以安养生息，国家日渐繁荣昌盛。15 世纪初，中国成为世界上最富强的国家。到了嘉靖、万历年间，农业、手工业空前发展，生产力已达到相当高的水平，资本主义生产关系的萌芽已从封建经济的内部孕育出来。在这种情况下，大大小小的城市如雨后春笋般兴起在东南一带地区，市民阶层作为一种很重要的社会力量日渐壮大。与之相适应的城市音乐文化开始显示出它的影响，说唱、戏曲、民歌、器乐合奏等争奇斗妍竞相发展，从另一个方面促使着城市的繁荣。

在明代社会经济繁荣的同时，阶级矛盾和民族矛盾也日益尖锐。尚在明代中期，统治集团政治上的腐败已露端倪：宦官专政加深了社会危机；皇室、贵族、豪强疯狂兼并土地和赋役苛重，使得大量农民破产被迫逃亡，阶级矛盾更加突出；外族的觊觎和边防废弛，深以为患，构成了对明王朝的严重威胁。明末，各种矛盾激烈，各地农民起义先后爆发。1644 年，李自成领导的农民起义军攻克北京，朱氏王朝寿终正寝。同年，明将吴三桂降清，引清兵入山海关，攻击农民起义军，李自成败走湖北，清军占领北京后建立了清朝。清代是外族人统治的时代，是封建社会走向灭亡的朝代，清统治者对各族人民的剥削和压迫更加残酷，社会制度更加腐朽。为夺取全国政权和巩固其统治，清王朝采取

“以汉治汉”的方针，实行满汉地主阶级联合专政。这实际上是清朝推行民族歧视政策的一项措施，从而进一步加深了当代的阶级矛盾和民族矛盾。

雍正、乾隆两朝是清代之“盛世”。国家逐步统一、社会安定，农业生产不断发展，手工业生产规模扩大，分工细密，生产工具和技术日趋先进，社会经济又进入到繁荣发展的阶段。这个时期各地区及各民族的民间音乐，尤其是少数民族的歌舞音乐有了新的发展，地方剧种的纷纷涌现，将戏曲音乐的发展推向了空前的高度。这些源于民间与现实生活斗争紧密联系的音乐艺术与官方所力倡的带有复古主义色彩的雅乐形成鲜明的区别，成为封建社会末期音乐文化发展的主流。

明清之道教总的趋势是从停滞走向衰落，这与整个封建社会发展的规律是相一致的。

明清两朝统治者对道教持有不同的态度。明代朱氏王朝始终浸漫在神示神佑的迷信之中，明之立国，朱元璋之登极无不与神道有联系，就连朱元璋降生也与道士有关。出于家族传统，明代诸帝崇奉道教。为充分利用道教为其王朝统治服务，他们加强了对道教的控制和管理。太祖朱元璋一再敕令，清整佛、道两教，洪武元年设玄教院统管全国道教，洪武十五年改为道录司，地方上设置道纪。明代道教上承元代，全真、正一两派之分野为当时官方及社会人士对道教派别的一般认识。出于家族渊源和对道教实用主义立场，朱元璋采取了扬正一抑全真的态度。他认为全真独为自己，而正一可以益人伦、厚风俗。全真道的沉寂与正一道的活跃在当时形成鲜明对比。正一派是重斋醮尚符箓，于是明代斋醮活动大盛，宫廷设斋建醮，呈滥行之势。“神乐观”、“乐舞生”也就应运而生。与此同时，明王朝积极倡导和推行道教科仪规范化，命道士编修斋醮仪范，制定道门统一格式。在其影响下，道教科仪音乐也渐趋规制化和宫廷化。洪武十五年太祖亲定道教科仪乐章，永乐年间又问世了《大明御制玄教乐章》。这两部乐章无论是内容、形式还是音乐风格都深深打上了宫廷音乐的印记。

明代后期道教开始趋于民间化、民俗化，清代则大大加快了这一进程。

清代是满族人建立的王朝。清朝贵族对道教本无信仰，入关后，对渐趋衰

弱的道教不为重视。与宫廷和上层社会的疏远，削弱了道教的政治影响，其社会地位每况愈下。在这种情况下，道教将其发展的视野进一步转向了民间。在与社会生活和民间风俗的密切结合中，越来越通俗化的道教思想，流传于广大社会，渗入到社会文化的各个方面。受道教民间化、世俗化和民间音乐文化发达的双重影响，道教音乐步入民间化、世俗化的发展阶段势在必行。

这一时期出现了《全真正韵》、《钧天妙乐》、《古韵成规》、《霓裳雅韵》、《玉音仙苑》、《黄箓斋仪》等道教科仪音乐典籍，由于去今未远，多有传承，成为研究道教音乐的宝贵文献资料。

二、 道派分野与道乐之衍化

宋元之时，由于全真和正一两大道派的分野，促使本属于一统的道教音乐迅速解体，逐渐衍化，各成体系。由于正一派长于斋醮符箓，全真派偏重清修炼养，一方面在对原来的道教音乐的取舍上，两派各有选择，另一方面根据不同之需求创制新的道曲。久而久之，风格迥异、本质无别、互相独立、互相联系的两派道乐蔚然而成。

1. 全真道的鼎盛和全真道音乐的发展

王重阳创立的全真道，经过丘处机等七大弟子不遗余力地宣扬、推行，金末已呈盛势。丘处机对其门徒言之：“千年以来，道门开辟，未有如今之盛!”

元统一中国后，隔绝百余年之久的南北文化开始交流融合。兴盛于北方的全真道适时大举南传，没过多久，江南大部分地区就有了全真道的活动。如元初江南名画家黄子久，即为全真道士，居苏杭授徒传教。元人袁桷《清容居士集》卷十九《野月观记》记述了当时浙江黄岩人赵与庆学北派全真之道，筑野月庵于委羽山西北。湖北武当山业已成为元初全真道在江南最大的活动点，鲁大宥、汪贞常等道士于元初入山宣扬全真道，修复宫观，徒众颇多。与北方全真道同源异流的金丹派南宗，在元代纷纷合流于全真门下，为全真道在南方的传播推波助澜。如南宗名道陈致虚“遍游夜郎、邛水、沅芷、辰阳、荆南、二鄂、长沙、庐阜、江之东西，凡授百余人”。就连正一道祖庭江西龙虎山也不乏

全真道的活动。全真道影响之大，渗透力之强，由是见之。元室对全真派至为尊崇。元至六年（1269），忽必烈诏封全真道所尊东华帝君、钟离权、吕洞宾、刘海蟾、王喆五祖为“真君”，后人称“北五祖”；又封王喆七大弟子为“真人”，世称“七真”。至大三年（1310），元武宗又加封全真五祖为“帝君”，七真为“真君”，丘处机弟子尹志平等十八人为“真人”。不少全真高道皆得元室所赐真人号，并颇有出任玄教大宗师，知集贤院道教事者。在皇室扶植下，他们大规模修宫观，教首们居于京城，结权纳贵，不可一世。元人王鹿庵《真常观记》述及，“今掌玄教者，……居京师，住持皇家香火，徒众千百，崇墉华栋，连亘街衢。……通显士大夫，洎豪家富室，庆吊向遗，水流而不尽。……道宫虽名为闲静清高之地，而实与一繁剧大官府无异焉。”全真道之贵盛在元代可谓空前绝后。

全真道的鼎盛为全真道音乐的发展创造了有利条件。作为全真第一丛林的长春宫（北京白云观），当时的科仪音乐已颇具规模。至元八年（1271）王恽《清明游长春宫》云：

> 鸣珂振毂满玄城，花底春光沸玉笙。
> 放眼壶天如隔世，侍谈仙驭胜登瀛。
> 松风韵飒金铛静，竹露光寒鹤梦清。
> 且莫临漪门外去，夕阳正在总真明。

又有袁桷《莅醮长春宫诗》云：

> 飘飘笙鹤雨丝轻，听彻灵璈曲再成。
> 玉案香分花有影，瑶阶松暝露无声。
> 九枝灯里开真景，三素云中贺太平。
> 莫怪锦袍衣袖冷，还家从此羡长生。

这两首诗，描述了道乐之盛况而对道乐的美妙发出由衷的赞叹。

至元十二年（1275），湖北武当山五龙灵应万均宫落成，诏令大学士带领雅乐队登山祭拜。所写祭祠云：

> 圣人作兮百神依，永总集兮应虚危。
> 诣此山兮祝皇厘，玉虹施兮紫电飞。
> 笙磬合兮斗柄垂，冠七星兮龙霞衣。
> 进有秩兮退有仪，绿章腾兮启天扉。
> ……

武当山的南岩宫建于元代，是十方丛林之一。这里距京都千里之遥，居然也有着如此正规化、程式化的大型斋醮法事，可见元代科仪及其音乐发展到了何等程度。

玄门日诵早晚课是全真道最具代表性的科仪活动之一。元代，课诵已成定制，其音乐也趋于完善。

课诵是指住庙道士按时上殿诵习功课经，一般分早晚两次，故又称“早晚课”，是道众日常之自我修持。《早课》序云：“功课者，课功也，课自己之功，修自身之道。”又云：“非课诵无以保养元和。经之为经是前圣之心宗。虽是随课之功课，实为祝国祚之大猷，朝夕诵念，昼夜忘疲，直候三千功满，八百行圆，方是出家之上事，大丈夫之道德也。”道人们天天不辍地诵习功课经以期“诵持万遍，妙理自明”，从而达到修道、悟道、得道之目的。按照道教规矩，卯时早课、诵清静、普化者，乃是分轻清之义。酉时晚课，诵救苦、生天、拔罪等经，是有济阴凝之义。

课诵这一形式是全真道派于创教后效仿佛教建立丛林制度的产物。全真道高标三教合一的旗号，不仅反映在他们的思想上，也表现在他们的行动中。丘处机就说过：“道释杂用”，他们糅合佛、道，援佛入道，以此作为发展自己的手段，也是这个丘处机，他主张道人出家住庵。这样既可以约束道人的行止举动，又能营造一个陶冶品性，学习道教规法威仪的场所。于是源于佛教的丛林制度被引入道教，十方常住，也叫十方丛林，成为全真道最主要的宫观管理体

制。常住有着一定的日常作务和严格的规范威仪，按时诵经义是常住之一大要务。道教又采取了佛为道用的办法，借鉴佛门早晚课的形式，充实以道经和音乐为内容，《玄门日诵早晚课》脱胎而出。课诵又是全真道宣扬和实践其教旨的一种形式。全真道注重清修炼养，“其修持大略以识心见性、除情去欲、忍耻含垢、苦己利人为宗”。“识心见性”多括之以“清净”二字。所谓清净，即要人一天十二时辰中念念省察自心，防范物欲的“尘垢之心”生起。全真道认为在一种特定的氛围内，每天诵习功课经是可以使人“清净”的，课诵也就成为全真道人修持的必备规范。

课诵有着严谨的程序和丰富的经韵音乐。现以早课为例：

每日五更开静，道众洒扫庭院殿堂、斋沐盥漱，整齐衣冠后，鱼贯进入殿堂，肃立于神像之前。三通鼓后，钟磬振响，早坛功课开始。道众在庄严肃穆的气氛中，咏唱第一首经韵《澄清韵》。接唱《举天尊》时，首先向常清常静天尊叩头礼拜，然后再唱《吊挂》，《七言提纲》和《反八天》。在咏唱《五言提纲》时，向常清常静天尊敬香供水。敬香供水已毕，击鱼子念《净心神咒》、《净口神咒》、《净身神咒》、《安土地咒》、《净天地神咒》、《祝香咒》、《金光神咒》、《玄蕴咒》等。八咒念完讽诵《太上老君说常清静经》、《太上洞玄灵宝升玄消灾护命妙经》、《太上灵宝天尊说禳灾度厄真经》、《高上玉皇心印妙经》等四部经卷。此后，开始诵诰，一边呼唤诸尊神名号，一边叩头礼拜。所诵宝诰是《玉清宝诰》、《上清宝诰》、《太清宝诰》、《玉帝宝诰》、《天皇宝诰》、《星主宝诰》、《后土宝诰》、《南极宝诰》、《北五祖宝诰》、《南五祖宝诰》、《七真宝诰》、《普化宝诰》。诵完诰后接唱《中堂赞》韵，至此可根据需要插入上表的内容（如祝圣文等）等，平常在咏唱完《中堂赞》后直接唱《忏悔文》和《小赞》两韵。然后念《灵官咒》、《土地咒》，唱《大皈依》、《三皈依》。最后道众在钟鼓磬及铛镲的伴奏声中向常清常静天尊再三叩首礼拜，早课到此结束。

在早课所咏唱的十余首经韵中，《澄清韵》、《吊挂》、《中堂赞》、《三皈依》等，旋律优雅，极富歌唱性，是道教音乐的珍品。此外，早课中的讽经、诵诰、念咒也都具有一定的音乐化特性。如此丰富的课诵音乐，如果不是在全真道鼎盛之时完善而至，那是不可思议的。关于这一点，我们可以通过梳理全

真道发展的历史来予以认识。

全真道创道之初，教首们多在山野修炼，“以异迹惊人，畸性感人”，继而四处奔走传教布道，过着云游乞食的生活，他们不事营造宫观，更无“常住”之说。下面这首散曲描绘出当时全真道士的生活方式和精神风貌：

> 撇了是和非，掉了争和斗，把俺这心猿意马牢收。我则待舞西风两叶宽袍袖，看日月搬昏昼。千家饭足可求，百衲衣不害羞，问什么破漫漫遮着皮肉，傲人间伯子公侯。我则待床遥遥唱个道情，醉醺醺的打个稽首，抄化圣汤仙酒。藜杖瓢钵便是俺的行头。我则待今朝有酒今朝醉，明日无钱明日求，到大来散袒无忧。

当全真道在民间有了一定基础后，便向上层靠拢。金廷的一再征召问道，抬高了全真道士的身价，助长了全真教在民间的进一步发展。由于取得了金廷的承认和重视，全真道开始营造宫观，“常住”也就有了可能。这大概是在1187年至1219年期间。之后，全真教首丘处机在西域雪山与成吉思汗论道，东归栖住燕京长春宫，该处从此成为全真道活动的中心。由于丘处机的活动，全真道与蒙古贵族结了不解之缘，获得了自由建造宫观、广收徒众的权利，全真道因而迅速扩展。元统一中国后，全真道渡江南传，很快站稳了根基，至此，全真道遍及南北，盛大至极。这时的全真派不仅要在道教诸派中独占鳌头，而且要与佛教一比高低。于是建立起了与佛教十方丛林相对应的道教宫观体制——十方常住。现知属十方常住的宫观有：沈阳太清宫，山东长清观，北京白云观，河南玄妙观，陕西八仙宫、楼观台、张良庙，四川二仙庵，湖北长春观，江苏常州玄妙观，上海白云观，宁波佑圣观等。这些宫观分布在东西南北中各个方位上，这样的地域布局也只有在元一统后才能办得到，“常住”也才是十方常住。

元代，民族矛盾突出，汉族知识分子地位低下。一大批文人、雅士加入到全真道的行列。他们之中大多都识音善文，或写散曲，或谱琴歌，一方面排遣自己怅然之思绪，一方面创制出为全真道课诵及其他各类科仪所用的经韵音乐。

明清两代道教走向衰弱。明王朝对道教采取抑全真扬正一的态度，全真道

在整个有明一代比较沉寂，没有大的作为。清代虽然有王常月等高道力图重振全真道风，也一度出现中兴景象，但终未成之大的气候。清末有《道藏辑要·全真正韵》问世。这是所能见到的专用于全真道的唯一之经韵音乐范本，现仍传用于十方常住。它是贺龙骧、彭瀚然等人重刊《道藏辑要》时，对当时流行于十方常住的经韵之集成。《全真正韵》的出现，并不意味着全真道音乐勃兴于清代，因其经韵并非时人所作。

纵观元明清三代全真道发展的轨迹，可以看出全真道与其音乐的发展是同步的。元代是全真道的鼎盛时期，也是全真道音乐发展的黄金时代。

全真教祖及诸真人大都长于以诗词歌曲劝诱士人、宣教传道。这一遗风元代仍很盛行。成书于元代的《鸣鹤余音》，就是诸仙真高道的诗词歌赋文集。《鸣鹤余音》九卷，仙游山道士彭致中集。全书共采集钟离权、吕洞宾、王重阳、马丹阳、丘处机、冯尊师等近四十位古今仙真的歌赋诗词五百余首，这些作品大抵咏颂习道之乐及论修仙之事。书前尚有元虞集所作之序，序云："会稽冯尊师，本燕赵书生。游汴，遇异人得仙学，所赋歌曲，高洁雄畅。最传者，苏武慢二十篇。前十篇道遗世之乐，后十篇论修仙之事。会稽费无隐独善歌之，闻者有凌云之思，无复留连光景者矣。予山居，每登高望远则与无隐歌而和之……"

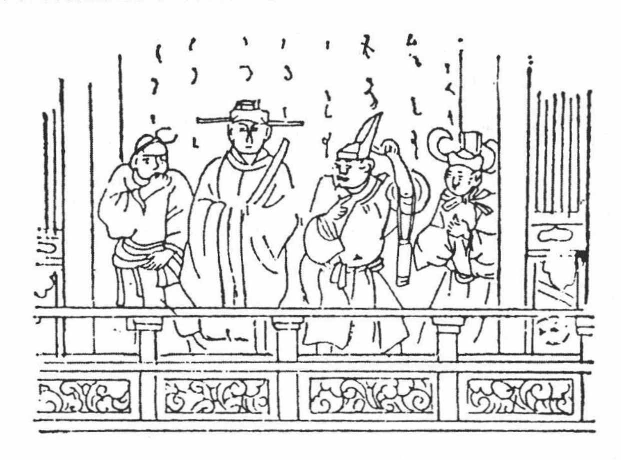
从这段文字里，我们领略当时用于科仪之外的道歌的内容、形式和基本风格。宣道、布道、修身养性所用之音乐与科仪音乐共同构筑了全真道音乐体系。

据元人叶子奇的《草木子》记述："古人定律吕以考中声，迨今罕得其真，莫若因古人之遗器，庶得其声之近，若今道家金钟玉磬及琴笙埙篪之属，皆古之遗器也，以协其声，使与革木之类相夺论，谅必得中和之调。"其中提及道家所使用的乐器与现今全真道音乐惯用之乐器笙、管、笛、箫等几近相同。看来，全真道音乐善用击乐和管乐器而不用弹拨、弓弦乐器的定制，在元代就已形成。

2. 杂剧南戏与全真道音乐

元杂剧、南戏的发展是元代音乐文化的主流。它们的发展与全真道音乐有着十分密切的联系。从元世祖中统二年（1260）山西芮城永乐宫全真道领袖潘福冲墓石椁浅刻院本演出图以及永乐宫内保存完好的元杂剧演出壁画，可以看出，全真道十分重视利用院本杂剧艺术形式来宣扬道教，同时也喻示着全真道

与元杂剧之间的特定关系。(见附图)



山西芮城永乐宫元杂剧演出壁画

明宁王朱权将元杂剧按其内容和题材进行了分类，它们是："一曰'神仙道化'，二曰'隐居乐道'（又曰'林泉丘壑'），三曰'披袍秉笏'（即'忠臣'杂剧），四曰'忠臣烈士'，五曰'孝义廉节'，六曰'叱奸骂谗'，七曰'逐臣孤子'，八曰'钹刀赶棒'（即'脱膊'杂剧），九曰'风花雪月'，十曰'悲欢离合'，十一曰'烟花粉黛'（即'花旦'杂剧），十二曰'神头鬼面'（即'神佛'《杂剧》）。"以上称为"杂剧十二科"。"神仙道化"戏为杂剧十二科之首，第二科"隐居乐道"也与道教有关。近人侯光夏对元杂剧中的神仙道化剧进行了统计，共有三十四种，占元剧总目的十六分之一。如《叹骷髅》、《陈抟高卧》、《张天师》、《伍风子》、《吕洞宾三醉岳阳楼》、《铁拐李度金童玉女》等。据庄一拂《古今戏曲存目汇考》记，取自宗教的戏曲，多达两百种以上。而《元曲选》和《外编》所涉及的道教剧，又多与全真道有关。如马致远的《伍风子》、杨景贤的《马丹阳度脱刘行首》、郑廷玉的《七真人》、石子章的《秦修然竹岛听琴》等。

"神仙道化"戏在元杂剧中占有这样突出的地位是有着深刻的原因的。元蒙贵族的统治，使得大批汉族知识分子废弃儒业，生活清贫。他们或出家入道寻求精神上的寄托；或投身勾栏愤书疾词抒发情意。道教崇尚神仙的奇幻色彩、

戏曲神似意象的表达方式和民众借助宗教扬善抑恶的心理三者结合在一起，也就成为反映社会现实生活的一种最理想的艺术样式。此外，全真道士及其信徒有不少人即是元杂剧的创作和演出成员，如杰出的元杂剧作家马致远，据《中国文学史》记："他实际是当时在北方流行的全真教的信徒。"他们的直接参与，其影响是显而易见的。总之，全真道利用杂剧这一形式来宣传自己，元杂剧则以全真道为内容来丰富和发展之，这也就是全真道与元杂剧两者之间的内在联系。

全真道音乐与杂剧、南戏音乐有着许多共性因素。首先以音乐体制来看，它们都是具有一定程式化的曲牌联套体。不论是全真道的课诵音乐还是其他科仪音乐，都是由同宫系统的若干首形态不同的韵曲联缀而成。如前面已提及的早课，其全套音乐是由以下十四首韵曲串联而成[①]：

［D宫］《澄清韵》——《举天尊》——《吊挂》——《香供养》——《提纲》——《反八天》——《提纲》——《念咒腔》——《诵诰腔》——《中堂赞》——《忏悔文》——《小赞》——《土地咒》——《三皈依》

全套音乐在调性、调式、速度、节奏、风格等方面都做了精心设计，虽是在同一宫调系统内（个别韵曲转为属调）演唱，但并不显单调。元杂剧和南剧，它们每一"折"的音乐也都是用同一宫调的曲牌按着一定的规则联缀成一套进行演唱，一韵到底。如王实甫的《丽堂春》第四折是由下列九个单曲连接而成：

［双调］《五供养》——《镀金》——《醉娘子》——《金字经》——《落梅风》——《忽都白》——《唐古歹》——《搅筝琶》——《沽美酒》

通过上面两例的比较，它们之间的相似之处是毋庸置疑的。我们还可以通过下面的事例进一步证实全真道音乐和元杂剧音乐体制上的共同点。今人詹仁中在山东胶东地区全真道士保留的乐谱本中发现，乐谱所含曲目采用了以宫调成套记曲的传统。至今还在流传的全真道器乐曲，也以四种不同的宫调来吹奏各一宫调的套曲，这在胶东被称为"四大调"：

---

① 此例以武当山紫霄宫坤道之早坛功课经为据。

上字调：《大朝元》、《小青羊》、《喜梧桐》、《山东歌》、《赶道鬼》。

乙字调：《清江口》、《玉鹅浪》、《醉太平》、《观杂记》。

勾凡调：《凤阳歌》、《白云》。

靠凡调：《集贤宾》、《月儿高》、《尼姑下山》。

全真道的这种音乐结构形制与元杂剧每本四折，每折用同一宫调的若干个曲牌组成套曲的音乐体制如出一辙。而且这类道曲保留在全真道的发源地，可见全真道音乐与元杂剧音乐关系何等密切。至于谁先影响谁的问题，姑且先不下定论，但至少可以判断它们在各自的发展过程中是互为影响，互为促进的。

全真道科范仪式的表现形式也与元杂剧、南戏的表演形式相类似。就元杂剧而言，它是由曲、宾白和科介三者组成的一种综合艺术形式。曲是歌唱的部分；宾、白是语言部分，两人对说是宾，一人自说是白；科介即科范，是指行动的规则，也就是动作的程式化。全真道之科仪如《萨祖铁罐》等，将唱（诵唱韵曲）、念（念咒）、做（高功等的做法动作）、打（法器敲击）相间使用，浑然一体。而演唱韵曲的形式是多样的，有独唱、对唱、齐唱等，这与南戏的歌唱形式相同；而在“做”的形式中以“高功”为主体，这又与杂剧一人主唱体制相吻合。看来全真道科仪及其音乐的表现形式概全了元杂剧和南戏两大戏曲的表演形式。

全真道音乐所使用的伴奏乐器与元杂剧、南戏所使用的乐器也是大致相同的。山西洪洞县明应王庙元代壁画《演戏图》中只出现了笛、鼓和板三种乐器。元代无名氏《蓝采和》杂剧第四折中描写到勾栏里杂剧班的生活时写道：“持着些枪、刀、剑、戟、锣、板和鼓、笛。”“你待着我做杂剧，扮兴亡，贪是非；待着我擂鼓，吹笛，打拍收拾。”这里也提到了笛、鼓和板及锣四种乐器。元杂剧使用的全部乐器究竟有哪些，目前因资料缺少尚难断定。但从上述记载中可以认定，笛、板、鼓、锣是元杂剧使用的主要伴奏乐器，南戏所用之伴奏乐器也基本如此。由此可知，尚在元代，就确立了打击乐器和吹管乐器在我国戏曲音乐中的重要地位。全真道音乐所使用的乐器在元代叶子奇《草木子》中有过记载，主要也是两大类，一是打击乐器（法器），如鼓、钟、磬、铛、镲、木鱼等；另一类是吹管乐器，如笛、笙、管子等。全真道的科仪

音乐活动中，有时可以不用乐器伴奏，但法器（打击乐器）的敲击是不可缺少的，它们一直贯穿于整个法事的全过程。全真道音乐和元杂剧、南戏音乐之乐器规制不仅具有相似的特点，而且体现出两者都重视打击乐器和吹管乐器的传统。

前面已经述及，全真道科仪音乐与元杂剧、南戏音乐都是曲牌联套体形制，因此，曲牌的灵活运用也成了它们所共有的特性。

就全真道科仪音乐曲牌的灵活运用而言，主要体现在以下两方面：一是专曲专用；二是一曲多用。专曲专用是指某一经韵（包括曲调和经文）专门用于某一特定的科仪及其所规定的程序之中。如《澄清韵》只能是作为玄门日诵早课的第一首韵曲来运用。一曲多用又可分为两种形式：一种是在词、曲都不变的情况下用于不同的科仪中；另一种是在曲调、词格不变的前提下变换经文的内容后再用于其他科仪。如一首五言《步虚》，分别用于玄门日诵晚课和《玉皇朝科》时，仅仅是经文不同而已。

《步虚》 （晚课）	《步虚》 （玉皇朝）
大道洞玄虚，	太极分高厚，
有念无不契，	轻清上属天，
链质入仙真，	人能修至道，
逐成真刚体。	身乃作真仙。
超度三界难，	行溢三千数。
地狱五苦解，	時登四万年，
悉归太上经，	丹台开宝笈，
静念稽首礼。	金口永流传。

在元杂剧和南戏音乐里，往往同一宫调的同一曲牌用于不同的杂剧剧本之中，此时，由于剧本内容和情节之需要，歌词则进行了重新创作，这一现象杨荫浏先生称之为“同曲异体”。“同曲异体”实际上就是元杂剧及南戏音乐中的

一曲多用。现罗列杨荫浏先生整理的元杂剧同曲异体音乐资料表中的一例进行说明①。

宫调与曲牌名	所属《杂剧》及其折数	曲数
（仙吕）《点绛唇》	关汉卿《望江亭》第一折	1
	马致远《黄粱梦》第一折	1
	马致远《岳阳楼》第一折	1
	乔梦符《金钱记》第一折	1
	乔梦符《两世姻缘》第一折	1
	孙仲章《勘头巾》第一折	1
	尚仲贤《气英布》第一折	1

一首宫调为仙吕的《点绛唇》曲牌，分别用在七部《元杂剧》之中，这不正是一曲多用吗？这与道教音乐中的一曲多用现象又有多大区别呢？

此外，元杂剧和南戏音乐中的若干曲牌与道教音乐使用的曲牌是同名的。如《步步娇》、《梅花引》、《五供养》、《一封书》、《金字经》、《笑和尚》、《山坡羊》、《玉芙蓉》、《小桃红》、《望妆台》、《迎仙客》等。更进一步印证了两者之间的关系难分伯仲。

以上我们就全真道音乐和元杂剧、南戏音乐之间的共同点进行了梳理，意在说明它们之间互为存在、互为影响、互为发展的关系。而“道情”的引入直接丰富了元杂剧的创作手段和表演艺术。

全真道士敲渔鼓唱道情在当时已很盛行。剧作者发现这一长于抒情的形式并植入元杂剧，于是有的元杂剧里出现了演唱道情的情节。如范子安撰《竹叶舟》中记有：“……〔列御寇张子房，葛仙翁执渔鼓简子上诗云〕……我等无事，暂到长安市上，唱些道情曲儿，也好惊醒人世间……”〔列御寇唱〕

《村里迓鼓》

我这里洞又深处，端的是人世不到。

我则待埋名隐姓，无荣辱无烦恼。

---

① 参见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》（中册），北京：人民音乐出版社，1966年，第617—626页。

你看那蝎角名，蝇头利，

多多少少……（后接《元和令》、《上娇》、《胜葫芦》等）

元杂剧里的“道情”，采用其常用的同宫调的套曲演唱，从而把“道情”这种为道家所用来传经布道的形式抑或是内容同元杂剧的体制有机地结合了起来，为元杂剧音乐的发展提供了养料。

3. 元代正一道之壮盛与斋醮音乐之完备

元代，因江南诸道派的汇入而本已壮大起来的正一道派，在历朝帝王的推崇下，其发展达到了巅峰状态，就其影响和规模而言有过于北方兴盛起来的全真道。

元统一中国之前，忽必烈（世祖）便效仿乃祖成吉思汗之礼聘全真高道丘处机，于1259年遣使潜入龙虎山，向第三十五代天师张可大密求符命，卜问天下统一事。张大可对使臣说：“善事尔主，后二十年，天下当混一。”元灭南宋后，至元十三年（1276）召见张可大之子张宗演，命坐赐宴，特赠玉芙蓉冠，组金无缝衣，命主领江南道教，赐银印。次年又加封为“宣道灵应冲和真人”，并命主周天醮于长春宫。此后，历代正一天师皆被元室封为“真人”，并主领三山符箓和统管全国道教事。至元二十八年（1291）三十七代天师张与棣被赐“体元宏道广教真人，管领江南诸路道教事”。成宗时，又加封为“正一冲元神化静应显佑真君”。并“召命醮于万岁山，又醮长春宫，合南北道士一千人”。尔后，又封其“祖宗以序，仍赐宝冠、金服、玉圭。命天下行其醮典”。元贞元年（1295），张与材嗣为第三十八代天师，次年即被受赐为“太素凝神广道真人，管领江南诸路道教事”。大德五年（1301）张与材因以术劾治潮患，成宗召见于上都帷殿，“授银印，视二品”。大德八年（1304）加封为“正一教主，主领三山符篆”。武宗即位后又授之金紫光禄大夫，封留国公，赐金印，视一品。其荣耀之至。延祐三年（1316）张与材之子张嗣成嗣为三十九代天师。仁宗召见，“命建醮于长春宫，礼成赐冠服”。次年，授张嗣成“太元辅化体仁应道大真人”号，主领三山符箓，掌江南道教事。泰定二年（1325）加封为“翊元崇德正一教主”。至正三年（1338）元顺帝又加授知集贤院事，掌管天下道

教事。第四十代天师张嗣德、第四十一代天师张正言也皆有封赠。

元统治者不仅敕封历代正一天师重而用之，而且在龙虎山大兴土木修建宫观，为正一道营造规模宏大的道教活动基地。至元二十二年（1285），赐帑银重修上清宫。二十三年后，元武宗也赐帑再修上清宫。越明年，上清宫遭火灾，武宗又再次赐帑修复如故，并改“上清正一宫”为“大上清正一万寿宫”。仁宗即位后皇庆二年（1313）对上清宫重加修葺。至正二年（1337），顺帝赐帑对毁于水灾的上清宫又进行了修复。整个有元一代，先后五次重修上清宫，可见元室为正一天师的基业真是不遗余力。元朝仅在龙虎山修建的主要宫观有：案文宫、元成宫、玉隆宫、乾元观、龙泉观、仁静观、明成观、繁禧观、蓬荜观等。这些林立于龙虎山一带的宫观恰好是元代正一道派兴盛繁荣的物证。

元蒙王朝对正一天师的代代敕封，大大提高了正一道派的政治地位和社会地位。于是乎，正一道便盛行于民间，活跃于朝野，放眼江南及荆襄淮扬，各大名山宫观的提点皆为正一门下弟子，正一道呈现出了前所未有的发展景象。

作为斋醮符箓派代表的正一道，主要以符箓祈禳祓礼，以求消灾却祸，呼风唤雨，治病除瘟，度亡济死为职事。朝野内外，城乡之间广行斋醮，乃是元代正一道昌盛的一大表征。一批卷帙浩繁的符箓道法、斋醮科仪书籍陆续编刊，使得斋醮科仪在原有基础更趋规范，用于斋醮的音乐也就更加丰富和完备。

元初成都道士马道逸重订《道门通教必用集》，其卷二辑入了若干首经韵，它们是《启堂颂》、《焚牒颂》、《智慧颂》、《奉戒颂》、《清师颂》、《唱道颂》、《华夏赞》、《三启颂》（三首）、《玉京步虚词》（十首）、《金阙步虚词》、《步虚词》（十首）、《玉清乐》、《上清乐》、《太清乐》、《白鹤词》（三首）、《出堂颂》、《经仪三皈依赞》、《宿命赞》、《启经赞》、《送经赞》、《解坐赞》、《七真赞》、《小学仙赞》、《焚词颂》、《度简颂》、《符戒颂》、《焚简颂》、《山简颂》、《水简颂》、《三涂五苦颂》、《明灯颂》、《散花乐》、《古散花乐》、《散花词》、《焚朱表颂》、《解坛颂》、《还戒颂》、《辞师颂》、《奉送赞》、《难思议赞》等。这些经韵仅记录了经词而无曲谱，虽说不能使我们比较全面地了解当时的经韵音乐，但从“赞颂”的形式和内容来看，斋醮科仪的音乐已经颇具广泛性。

真正标志着元代斋醮科仪规范化和斋醮科仪音乐完备的是由宁全真授、林灵真编的《灵宝领教济度金书》。该书成于宋末元初，凡三百二十卷。全书按“品”进行了分类编排，共收十九品，有坛幕制度品、坛信经列品、修奉节目品、圣真班位品、朝奏次序品、赞颂应用品、科仪立成品、紫英灵书品、开度追慑品、炼尸升仙品、炼度品、符简轨范品、书篆诀目品、书篆旨诀品、存思玄妙品、诰命等级品、幡盖陈设品、表榜规制品、文檄发放品、斋醮须知品等。其中每一品都有不同的斋蘸程式，不同的内容，详细介绍了每一品的具体做法、前后顺序、具体内容及其作用。卷十和卷十一是赞颂应用品，其收入的开度祈禳通用经韵有：《启坛颂》、《解坛颂》、《请玄师颂》、《请天师颂》、《请监斋颂》、《请天官颂》、《请地官颂》、《请水官颂》、《请五帝颂》、《经师颂》、《请籍师颂》、《请度师颂》、《送玄师颂》、《送天师颂》、《送监斋颂》、《送天官颂》、《送地官颂》、《送水官颂》、《送五帝颂》、《送经师颂》、《送籍师颂》、《送度师颂》、《明灯颂》、《智慧颂》、《奉戒颂》、《还戒颂》、《烧香颂》、《太极颂》、《投简颂》、《度简颂》、《焚词颂》、《焚疏颂》、《迎真颂》、《送真颂》、《普献颂》、《北帝颂》、《三启颂》、《又度简颂》、《学道赞》、《七真赞》、《华夏赞》、《大步虚词》、《步虚词》、《玉清乐》（十首）、《上清乐》（十首）、《太清乐》（十首）、《白鹤词》（十首）、《七言散花词》（八首）、《五言散花》（十首）、《五方卫灵咒》、《三日九朝卫灵咒》、《一日三朝卫灵咒》、《五方总咒》、《五星都咒》、《璇玑斋卫灵咒》、《早朝十念》、《午朝十二愿》、《晚朝十愿》、《小十二愿》、《请左右幕词》、《送左右幕词》、《三皈依》、《三闻经》、《阳斗章》、《阴斗章》、《又斗章》、《青玄寻魂章》、《召六道章》、《生神偈》、《灵宝经偈》、《开通道路偈》、《朝礼偈》、《传戒三宝偈》、《三清乐》、《堪双三偈》、《五方童子偈》。

以上许多“赞颂”惯用于正一道的斋醮仪式，而且与正一天师道至今尚在传用的经韵完全相同。如《步虚》：

太极分高厚，轻清上属天，
人能修至道，身乃作真仙。

行溢三千数，时登四万年，

丹台开宝笈，金口永流传。

又如《五星都咒》：（五星神咒赞）

五星烈照，焕明五方。

水星却灾，木德致昌。

荧惑消祸，太白辟兵。

镇星四据，国家利亨。

刊名玉简，录字帝房。

乘飙散景，飞腾太空。

出入冥无，游宴十方。

五云浮盖，招神摄风。

役使万灵，下卫仙翁。

现在正一天师道用于“灵宝济炼度孤科”的《念斗章》也是源自《金书》的《阳斗章》：

阴阳推运兮却数更生，

生死周流兮孰愚孰贤。

乾转无穷兮上元造化，

未出三界兮拘于神变。

魁魁东斗兮魈魒西转，

魓魓南辰兮魓回北面。

阴灵阴灵兮茫茫没没，

阳魂阳魂兮碌碌幽幽。

天地冥兮万鬼潜，

天地动兮万鬼爽。

天地灵兮万鬼长，
阴阳运兮鬼神享。
太乙召兮何迟迟，
先至后至律有常。
感此旁徨附我幡，
赐汝灵书归上清。
急急如
太乙玄冥夫人律令摄。

至于它们在音乐形态方面是否也相同，换句话说，现在这些经韵的曲调是不是保留了当时风貌，因《灵宝领教济度金书》并无曲谱记载，故不得而知，实为缺憾！

《灵宝领教济度金书》卷十二至卷二百五十九均为“科仪立成品”，每一品中又有多部醮仪，全书共收入醮仪达二百六十五部。每一醮仪详尽记述了道士唱、念、做、打等内容和程序。在“立六幕仪”中先后使用的“赞颂”经韵就有：《请玄师颂》——《请天师颂》——《请监斋颂》——《请五帝颂》——《请天官颂》——《请地官颂》——《请水官颂》——《请经师颂》——《请籍师颂》——《请度师颂》等。此处，还依既定规范，施行“上香”、“启白”、”“宣表”、“献茶酒”、“散花”、“焚表”等程式，从而构成了一部完整的斋醮仪式。由此我们也可看出，经韵音乐作为整个醮仪的有机组成部分是不可或缺的。

钟、磬等法器在道教音乐中的重要地位前面已有所述。但在这部醮典里对此作了更加淋漓尽致的渲染。现将用于建坛的“金钟玉磬仪”节录如下：

金钟玉磬仪

立班　上香

“……昭彻玄黄之冲漠若稽玉范式御金章希声奏而九合阳精隐韵砰而十合阴耀鸾鸣凤唱步虚扬八素之音虎啸龙吟空洞耀七灵之咏神辉四辟霄映六

通紫精蒨灿于华林光凝象外玄景轮囷于骞树气焕天中鸣玉而方纬潜孚扣琼而圆经密应……”

振金钟二十五声

“伏以圆虚含象阳韵凝和黄钟融无极之声逸响廓太空之量玄通冲漠大音密契于郁罗渊默回旋雅观潜符于劫仞真机谷应妙景霐澄鉴锵而华盖云开缥缈而流精霞映九重感圣十极迎仙肃运玄功昭谐……”

……

击玉磬三十声

……

“高上太虚　琼宫紫房　玄坛制器
玉磬琳琅　霞霄振举　乾坤合张
阴生梵唱　流滨玄纲　庆云生门
普济存亡　克成高仙　永处福乡”

钟磬交振三十六声

“伏以金声玉振凌虚九奏以舒徐阳辟阴通混景三成而郁勃……”

……

振金钟九声

“……端念陟云台　飞神腾太虚
时至当鸣钟　和合契希夷
琼音彻玄都　金钟蔼紫微……”

振玉磬六声

“……

西妃拊琼磬　齐和崆峒声　地狱无罪魂
天庭奏善名　一振琅音响　万神稽首听”

在道家看来，钟磬之声是可以用来召神集气，感天动地的，这两种打击乐器是颇具法力的。故道教称之为“法器”。对于钟、磬的实际用途，该醮典还在“斋醮须知品”中作了如下描述：“诸鸣玉扣琼，所以召集神气。法师宣科，神

气俱劳。故两句一击钟磬，令吟咏稍歇，复其神气。惟出官乃法师长跪自宣。钟磬俱息。故其声或缓或急，盖欲舒徐得宜，神气自在无伤也。”是文说明了法师宣读斋醮仪文时，用钟磬以节其缓急，把握情绪，调节神气。是品还就经韵在何情形下采用什么样的唱诵形式作了明确规定：“诸威仪出入坛时，在坛官前行升坛后，立于坛外四面。如遇唱《华夏》、唱《出堂颂》、唱《十步虚》，并齐声相和行道也。”

《灵宝领教度金书》不仅汇集了大量的经韵，而且对这些经韵在斋醮科仪中的应用，以及演唱形式。甚至对乐器（主要是打击乐器）的功能、作用等都予以详细介绍。就此而言，《灵宝领教济度金书》也堪称是正一道斋醮科仪的百科全书，而当斋醮音乐发展到相当完备时，也才可能有这样的醮典问世。

三、 明代道乐之宫廷化

道教的兴衰，无不与历代帝王及朝廷官宦有着十分密切的联系。而道教音乐的发展也曾经历了宫廷化的过程。

明代道教在经历了唐宋元等朝代的鼎盛发展之后，开始出现式微，但是仍然得到了明帝王的扶植和崇奉。出于家族渊源关系，朱氏王朝对道教的信仰有着一种特殊的感情。朱元璋以大明王自居，永乐帝自诩为是玄天真武大帝的化身，武宗自封为大庆法王，世宗自称飞玄真君，皆出自于这种信仰。明帝王的崇道活动则是以广泛设斋立醮为其主要表现的。明代祀典除岁时致祭之外，凡帝后诞辰、忌辰，祈晴求雨，禳灾祛祸，按所需随时举行斋醮祈祷，故祭祀之典特别频繁。随着宫廷斋醮活动日盛，斋醮音乐不仅得到了空前的发展，而且呈现出了宫廷化的趋势。

1. 宫廷斋醮之滥行与“神乐观”“乐舞生”

明廷重视斋醮始于太祖。朱元璋这位贫苦农民出身的皇帝，颇通醮事之道，不仅是位开国元勋，而且又是明廷斋醮昌盛的始作俑者。洪武七年（1374）有《御制玄教立成斋醮仪文序》，朱元璋谓之：“朕观释道之教，各有二徒，僧有禅有教，道有正一有全真。禅与全真务以修身养性独为自己而已；教与正一专

以超脱特为孝子慈亲之设，益人伦，厚风俗，其功大矣哉。……敕礼部会僧定拟释道科仪格式，遍行诸处，使释道遵守，庶不縻费贫衣，亦全僧道一精灵，岂不美哉。”十五年（1382），又亲制道教科仪乐章。太祖还曾躬行祈祷斋戒，《明通鉴》卷三云：“上以久旱，祈祷斋戒……上素服革履，徒步至坛，席藁曝日中，夜卧于地，凡三日。”

宫廷演醮的大幕由太祖亲手拉开了。其后各代则愈演愈炽，而以孝宗、世宗二朝为最甚。孝宗自弘治八年（1495）以后就“视朝渐晏”，疏于政务，热衷斋醮烧炼。至弘治十七年（1504）正月诏道士崔志端为礼部尚书。《明通鉴》四十载：“志端，李广之党也，习步虚事，音吐洪畅。成化中传奉，历官至太常少卿，久之进卿，至是骤擢尚书，仍掌寺事。”孝宗为了方便其经常行斋设醮，居然将礼乐大权交予一道士之手，就此而言，比起他的祖辈实有过之而无不及。世宗继位之初即滥行斋醮。事无大小，系请于神，不验则请之再三，有验则行之大醮以谢神佑。宫廷内外真可谓“不斋则醮，月无虚日”。《松窗梦语》卷五，对世宗行斋的情形作了这样的记述：“（邵元节、陶仲文）倡率道众，时举清醮，以为祈天永命之事，上亦躬服其衣冠，后妃宫嫔皆习衣黄冠，诵法符咒，无间昼夜寒暑。”嘉靖二十一年（1542）宫婢之变以后，世宗更是耽于斋醮，《万历野获编》卷二云：“不复视朝，唯日夕事斋醮。”《万历野获编》卷三又云：“……移跸西苑，躬尚玄修，自旱涝兵戎，以至吉凶典礼，先则叩玄坛，后则谢玄恩，若报捷又云仰伏玄威，如此凡三十年。”世宗一生崇道，除了行醮祈福之外，几乎别无所为。

道教斋醮的行仪，需奏乐、诵咏、演舞、作法。明廷如此繁盛的斋醮活动，自然要有专门的机构和人员来应酬。“神乐观”、“乐舞生”也就应运而生。《明史》卷七十四载：“（洪武）十一年建神乐观于郊祀坛西，设提点、知观。”又载：“神乐观掌乐舞，以备大祀天地、神祇及宗庙、社稷之祭，隶太常寺，与道录司无统属。”又有《留青日札摘抄》谓：“我朝祭祀赞礼者，太常寺之道士，奏乐者，神乐观之道士。”以上所记述的就是神乐观的体制、功能及作用等情况，可见神乐观并非一般的道教宫观，而是宫廷设置于京城由道士主领、训练和培养道童充任乐舞生的地方，用现在的话来说就是国家仪

仗队或国乐团。神乐观所教习的乐舞都是为宫廷斋醮祭祀活动服务的，斋祭乐官、乐工，从赞礼到奏乐都是道士。如此说来，这个被“道化”了的宫廷音乐机构应由道录司管辖，然而它却隶属于太常寺。“太常寺掌祭祀礼乐之事，总其官属，籍其政令，以听于礼部。”[①] 我们把神乐观的从属关系自上而下联系起来，那就是：礼部——太常寺——神乐观。这种关系足以说明了神乐观作为一个政府机构在宫廷中的地位及在明皇朝政治生活中的作用。明孝宗时，礼部尚书又为道士崔志端所任，这样从上至下，明朝的礼乐大权悉集于道人之手。

明代为宫廷祭祀之用专门设置“乐舞生”这一司职。乐舞生最初隶属太常寺直接管辖，1378 年明皇在太常寺设神乐观后，由神乐观辖。乐舞生又分乐生和舞生。最初全部由道童充任，以后逐渐分开，乐生仍用道童，舞生改用军民俊秀弟子。乐舞生的主要作用是，在皇帝每年举行的祭奠中，歌咏、演舞。《明史》卷六十一载：“太祖（朱元璋）初克金陵，即立典乐官。其明年置雅乐，以供郊社之祭奠。元年（1368）命自今朝贺不用女乐，先是命选道童充乐舞生，至是始集。太祖御戟门，召学士朱升、范权引乐舞生入见，阅试之。太祖亲击石磬，命升辨五音，升不能审，以宫音为徵音。太祖哂其误，命乐生登歌，一曲而罢。”又云：“是年置太常寺其属，有协律郎等官。元末有冷谦者知音善鼓瑟，以黄冠隐吴山，召为协律郎。命协乐章声谱，俾乐生习之。取石璧以制磬，采桐梓湖州以制琴瑟。乃考证四庙雅乐；命谦校定音律及编钟磬等器，遂定乐舞之制。乐生仍用道童，舞生改用军民俊秀弟子……洪武元年定乐工六十二人：编钟编磬各十六，琴十，瑟四，搏拊四，柷敔各一，埙四，篪四，箫八，笙八，笛八，应鼓一；歌工十二；协律郎一人，执麾以引之。七年复增籥四，凤笙四，埙用六，搏拊用二，共七十二人；舞则武舞生六十二人；引舞二人，各执干戚；文舞生六十二人；引舞二人，各执羽籥；舞师二人，执节以引之。共一百三十人。”上面这段引文，遂使乐舞生的缘起、演变乃至定制跃然于目。乐舞生仅限于京城和五岳才有。在京的乐舞生人数相当可观，据《明史 · 礼乐志》载：

① 《明史》卷七十四志第五十。

“嘉靖十八年（1439）……初增七庙乐官及乐舞生，自四郊九庙暨太歲神祇诸坛，乐舞人数至二千一百名。”这众多的乐舞生，主要由道童充任，故而形成了道教的特殊一派——宫廷醮祭乐舞派。

“神乐观”和“乐舞生”构架了明代所特有的宫廷音乐机制。在这一前所未有的机制运作下，宫廷祭祀音乐和道教斋醮音乐系于一脉，也就是说，宫廷音乐道教化了，而道教音乐则宫廷化了。

2. 斋醮科仪定型化与《大明御制玄教乐章》

明代帝王崇奉道教是以乞求神祇护佑其皇图永固，国祚永享为目的的。他们深知，只有加强对道教的控制和管理，才能使道教成为自己的御用工具。为此，明王朝自上而下建立起一套完整的道教管理机构。与此同时，积极倡导和促使道教科仪的规范化和定型化，命道士编修斋醮仪范，制定玄门统一格式，御制道教科仪章，从而使道教的组织和主要活动皆纳入到官方化系统受制于明廷。

洪武七年（1374），朱元璋命道士宋宗真等编成《大明玄教立成斋醮仪》一卷，简化道派传统科仪，制定统一的斋醮仪轨。此节序略云：“洪武七年十一月二十三日，臣宋宗真、越允中、傅同虚、邓仲修、周玄真等钦奉圣旨，编定道门科仪，去繁就简，立成定规。”该卷记载了建度亡醮的节次目录，与宋《道门科范大全集》等斋醮仪书对勘确已有较大变动，宋仪中所用的词赞大多不再用，并以新制的“咒”取而代之，凡偈皆为“吟偈”。兹摘录其一“咒”、一“吟偈”：

《咒播》

东华妙严，慈相亿千，
身居长乐，安坐金莲。
慧光无碍，照烛幽泉，
枯骸朽古，咸得光鲜。
甘露流润，遍洒空玄，
拔度沉溺，不滞寒渊。

《吟偈》

祥云结就此灵幡，影落浮空散世间，
缥缈灵风才一举，含灵俱得脱幽关。

明成祖朱棣即位后，继承了太祖之衣钵，继续对明王朝道教进行清整和规范化建设。永乐初，正一道士张宇初以道教教主的身份撰有《道门十规》一卷，堪为整顿道教的纲领性文献；永乐四年（1406），敕令张宇初编修《道藏》，现在的《明·正统道藏》便是由他及其弟张宇清主持编修的。《道藏》辑录了成祖于永乐年间御制的道教科仪乐章《大明御制玄教乐章》。

这部乐章是明代道教举行斋醮歌唱赞咏的一个范本，是明代道乐宫廷化的最主要标志。《大明御制玄教乐章》分三个乐章，用工尺谱记录道曲十四首。第一乐章，醮坛赞咏乐章：《迎风辇》（迎神、献供、行道、请师、献酒、送圣），《天下乐》（过声），《圣贤记》（过声），《青天歌》。第二乐章，玄天上帝乐章：《迎仙客》（八首）《步步高》，《醉仙喜》。第三乐章，洪恩济真君乐章：《迎仙客》（八首）。所用曲牌如《迎仙客》、《天下乐》等是当时流行的曲牌。前两乐章曲词相配，工尺谱记写在词的左边，其旋律为一字一音，且不着板眼。第一乐章的主要内容是歌颂永乐太平盛世，风调雨顺，五谷丰登，灵威降福，国泰民安。第二乐章赞颂玄天上帝，玄天上帝原名玄武，为北方之神，其形龟蛇合体。相传黄帝时托脱净乐国，产生于善胜皇后左胁，太子成年后，不统王位，在玉清圣祖紫虚元君的点化下，越海来武当山修炼成功，被玉皇大帝封为玄天上帝。实际上是比赋永乐皇帝以藩王用武力而继大统，顺上苍之意，是一曲天人合一，君权神授的自我颂歌。第三乐章洪恩灵济真君乐章，用《迎仙客》曲牌，录词八首，无曲谱。按《钦定曲谱》北中吕宫有《迎化客》，南中吕宫近词有《迎仙客》，此为当时通用曲牌。第三乐章《迎仙客》与第二乐章《迎仙客》应是同一曲牌，同一音调。洪恩灵济真君是道教为五代南唐人徐知澄与其弟徐知谔共同册封的封号。徐氏兄弟共事吴王，知澄封江王，知谔封饶王。兄弟二人勤政爱民，在福建沿海深受民众拥戴。因徐氏二人崇信道教，死后，民众感其德，在鳌峰山立祠祭祀。徐知澄被尊为显灵溥济真君，徐知谔为

昭灵博济真君。乐章通过歌颂灵济真君，号召臣民忠于职守，忠君爱民，死后即可“万年昭灵”。永乐帝在这部乐章内，通过章节上的巧妙安排和御词填写的深刻寓意，充分体现了他企图借助神灵来统治人们的内心世界，从而达到社会长治久安的政治目的。现将《大明御制玄教乐章》首章的两首词曲转载如下[①]：

大明御制玄教乐章

醮坛赞咏乐章

迎风辇

迎　神	献　供
合四一四尺一尺	合四一四合四尺
巍巍道德显至灵，	妙连神化二气中，
五六工尺合四合	六工尺一合四合
阴阳斡运化育成。	甄陶群生普圣功。
合四一四六工尺	一尺工尺工六尺
冥冥窈窈非常名，	昭兹扬灵降璇穹，
六工尺一合四合	六工尺一四工合
超离浩劫能长生。	琼轮紫盖纷若从。
合四一四六尺工	合四一四尺六工
乘云驭飙来太清，	神祇鉴歆福来崇，
六工尺一合四合	六工尺一合四合
蘋蘩荐祀鉴衷诚。	穰穰简简被无穷。

从《大明御制玄教乐章》的词曲中可以看出，无论是辞章的章法、结构，还是音乐之旋律形态、风格乃至诵唱形式都套用了宫廷祭祀雅乐的规制。它全然就是一部别具道教特色的宫廷祭祀乐章。

① 原谱请见本书附录。

3. 武当山道教音乐的鼎盛之势

明代，就全国范围来看，道教开始呈现出衰微的迹象。然而武当山却迎来了道教的鼎盛时期。这主要是与朱棣这位永乐皇帝有关。明成祖朱棣原为燕王驻守北平，其势力于二十五位藩王中最大。朱元璋死后，惠帝继位。朱棣为夺取皇位，以“清君侧”为名，假借神道兴“靖难之师”。即位后为巩固继统、神化皇权，大修武当山道教宫观，建斋设醮，并遣人寻访高道张三丰多年，为武当山道教的鼎盛拉开了序幕。成祖以后的明室诸帝，一直把武当道场视为“朝廷家庙”，倍加扶持。到明代永乐年间，武当道教即拥有全国最庞大的教团组织，拥有规模最大、最宏伟的宫观建筑群及豪华富丽的像器陈设，出现了历史上的鼎盛局面。由于明代诸帝一次又一次地加封武当山为“大岳”、“玄岳”，并不惜财力、物力、人力，大规模修建和扩建武当山道教宫观，使其成为当时“天下第一名山”。一时间，高道辈出，香客如云；慕名前往武当山的达官显贵、名士骚客亦如过江之鲫，题咏诗赋数以千计。从而武当山道教名威大震，在全国的社会影响空前扩大。

伴随着武当山道教而流传的武当道乐，此时也有了新的发展。其主要表现有以下几个方面：一是永乐年间从全国各大名山宫观抽调四百名道士集中在武当山各宫观以备斋醮祭典之用。他们皆精通经典和科仪音乐，享受神乐观乐舞生待遇。据《敕建大岳太和山志·下》载：“道众四百多蒙给赐斋粮，要照神乐观乐舞生例每年给赐布匹奉。永乐十七年四月二十九日。”乐舞生本应京城和五岳才有，武当山虽不是五岳，但因与朱氏皇朝的特殊关系被赐封为大岳太和山即名盖五岳乃五岳之上，祭祀亦按宫廷制度设置了“乐舞生”。当时由朝廷供奉的乐舞生已有四百人之众，其音乐规模之宏大，可想而知。由于这些“乐舞生”来自全国不同的地区，不同的道派，道乐之风格也各有其特点。联堂合手以后，将其互为融汇，在荟萃各地道乐之精华的过程中形成了既有个性又有共性的武当道乐体系；二是配备专职官员负责教乐舞。又据《大岳太和山志·下》载：“张道贤，荆南人。幼从玄妙观出家。洪武二十八年举为神乐观乐舞生。永乐十五年钦降玄天玉虚宫提点。”一个普通的乐舞生被朝廷拜官授职以提点，足见皇室对乐舞之恩宠和对道教科仪音乐之重视。张道贤担任玉虚宫提点后，处于原有职业的本能和经验，大兴武当道教乐舞。一方面在玉虚宫配备专

门的音乐教师和管理人员，另一方面又把宫廷祭祀雅乐带来武当山，使之与武当道乐融为一体，从而丰富了武当山道教斋醮音乐，武当山道场活动也就更具有明廷皇室的气息；三是御制乐章、醮意，钦降乐器到武当山。明成祖御制的《大明御制玄教乐章》其第二章《玄天上帝乐章》专门为武当山御制。

永乐二十二年（1424），张宇清、任自垣等奉命率道众在玉虚宫建“金箓圉恩延禧普渡罗天大醮”，成祖御制《金箓大醮意》（包括《圣旨》、《延禧表式》、《青词式》）。此外，明朝诸帝经常钦降乐器给武当，据《太和山志》载：“金钟一口，玉磬一副架桌全。铜镀金钟一口锤全，曲磬一个锤全。钟一口木雕贴金架全。金钟玉磬一副架全”等等，又载云：“朝廷所赐钟磬诸器皆藏焉。”现存太和宫吊钟台的铜钟为“大明永乐十四年吉日造，天柱峰金殿前右侧亭内的铜钟为明嘉靖四十二年（1563）造，天柱峰金殿前左侧磬亭内的铜磬造于明嘉靖四十年（1561）。这几件法器（敲击乐器）可能就是朝廷钦降武当山的。朝廷通过以上的形式，遥控或间接参与了武当山的道教科仪音乐活动，这就为武当山道乐发展的体脉中注入了皇室的血液；四是经常举办规模宏大、种类繁多的斋醮仪式。由于武当山各宫观是明皇室的“万世家庙”，道士的“禀食官道”，所以明代武当山道教最主要的活动就是为皇帝举办规模宏大、气氛庄严的斋醮法事活动。武当道场也就成了有明一代的皇家道场。武当山斋醮活动受宫廷斋醮滥行之影响甚为频繁。明永乐以后二百多年间，武当宫观内每年都要建斋设醮几次，甚至十几次，而尤以国醮最昌盛。如嘉靖五年（1526）十一月，明世宗以“大礼告成”命第四十八代天师张彦頨及道录司左至灵吴尚礼到武当山净乐宫，率领本山官道四百六十名修建“金箓延禧福国裕民众天醮”，一坛七日，一坛三日。世宗“具景命之青祠，表圣心之秘祝”。时则各路官员先后来集，执事有恪，晨夕瞻礼。明世宗嘉靖三十一年（1552）正月，提督太监王佐在《题请存留香钱》的题本中说：本山宫观“每遇万寿、千秋等节及玄帝翀举、圣诞日，各修建国醮”。这说明武当山例行国醮已为历代皇帝所遵奉。除此以外，武当山还经常秉授皇后、皇妃、太子、公主等之意修建斋醮。有关当时斋醮的情形，明代文人的诗句中多有描绘，副使龚秉德（1541 年进士）《宿紫霄宫躬关醮事漫成八韵》曰：

钟鼓严仙署，灯辉映道房。
瑶坛供静水，石鼎爇名香。
教演真元偈，筵开功德场。
芝童调玉乳，羽客荐兰浆。
剑咒驱魔远，符篆引贶长。
经声杂笙磬，幡影动宫墙。
历历星明殿，微微月转廊。
坐观玄境秀，顿使世情忘。

明代斋醮科仪以太祖命道士付若霖、邓仲修等编修的《大明玄教社成斋醮仪》为规范。四十三代天师张宇初撰《道门十规》云："斋法行持……一尊太祖皇帝立成仪范，恪守为则。"武当山作为皇家道场理所当然的严格遵而循之。就其醮仪的程序略为设坛摆供、焚香、（存想）降神、进茶、念咒、化符、上章颂经、赞颂等，并配以烛灯、旌幡、步虚韵调、钟鼓笙磬等仪注。明代举行国醮登坛奏乐的人数和乐器品种、数量均有严格规定。据明嘉靖中江永年《茅山志后编》记载："唱念二十一名：知磬四名、正仪一名、表白四名、清道一名、宣读一名、词忏二名、引揖二名、手鼎二名、知钟一名、知鼓一名、侍职二名。内坛奏乐一十五名：云锣一名、笙四名、管二名、笛二名、札二名、板二名、鼓二名。外坛奏乐一十五名：云锣二名、笙三名、管二名、札二名、笛二名、板二名、鼓二名。"

以上虽是茅山举行国醮时的乐队编制，但也可以用此来说明武当山。因为明代武当山、茅山、龙虎山已是"三山嫡血派"。道教举行国醮之乐队规制与当时明廷内祭祀雅乐之规制十分相似，这又为明代道乐宫廷化提供了印证。

明代武当山频繁的醮事，使得武当道乐不绝于耳，有道是，"仙乐飘飘处处闻"。由于道乐队伍的壮大，武当道乐除用于斋醮，还用来礼迎达官显贵。陆铨（1526 年进士）《武当游记》云：至遇真宫"忽闻清籁振山，幽香载途，心甚异之。与人曰：'此遇真宫道士迓舆也'。而黄冠前导，道童翼趋，笙箫鼓吹，且奏且行，遂入遇真宫。"王世贞《游太和山记》云："所历宫观，羽众以笙管导

之，出没云气中，时亦为风续断。”

以上所述不难看出，武当山道教音乐在明代鼎盛之势。这一盛势并非自身发展的必然，而是由于明皇朝有意作为的结果。正因为此，明代武当山道教音乐具有显著的宫廷化特点。

四、 明清道乐的民间化、 世俗化

道教经过唐、宋、元等朝代的鼎盛发展之后，于明代开始由停滞渐趋衰微，特别到了清代，由于满族贵族对道教的冷淡，使道教失去了政治靠山，社会地位和政治影响一年不如一年。道教迫于此势，遂由上层转向基层，由官方流入民间，在与广大民众的信仰和世俗生活的结合中求得生存和发展。道教音乐受此影响也加快了民间化和世俗化的进程。

道教音乐于明代因受帝王垂青，虽呈宫廷化趋势，但也并没有与民间音乐绝缘。据武当大岳太和紫霄宫李提点于舍身崖洞里寻得的《圣母孔雀明王经》三卷记载：卷上有云谈“一定金”四句，谈“清江引”，谈“遍地花”。卷中有云谈“采茶歌”，谈“一定金”，“清江引”，带“小采茶歌”，“清江引”。卷下有云“一定金”，“清江引”，谈“十供养”。可见，明代道教音乐已是广泛吸收南北曲和民间音乐用以斋醮法事。

清代，道教音乐民间化，世俗化已蔚然成势。清初上海叶梦珠《阅世编》卷九：“……今道场装饰靡丽，固不可言；至赞诵宣扬，引商刻羽，合乐笙歌，竟同优戏。……乃始于明末清初也。”这说明此时道教音乐向戏曲、曲艺靠拢的现象已十分明显。

道教音乐在民间化、世俗化的过程中获得了新的发展。各宫观道院的音乐在维系由明代趋于规范而强化起来的共性因素基础上，逐渐形成了具有鲜明地方色彩的个性化特点，加之各地火居道音乐的兴炽，道教音乐呈现出了多姿多彩的新态势。

1. 道情及道情戏的发展

明清以来的“道情”，较之宋、元之时已经发生了很大变化。演唱者不再

局限于道士，题材扩大，内容广泛；音乐上或采用当地其他曲种的声腔，或与其他曲种合流，渐渐衍化成一种为群众喜闻乐见的说唱艺术形式——民间道情。这一时期，各地相继涌现出的民间道情不下四十种，如河南坠子、河北渔鼓、陕北道情、浙江道情、常州道情、江西道情、湖南渔鼓、广西渔鼓、四川竹琴等。这些民间道情不论是表演形式、表现内容，还是音乐风格都同它们的母体“道情”大相径庭。下面略举几例以观其概。

浙江道情　据明代高汝成著《西湖游览志余》卷二十载，杭州八日观潮节中有“……渔鼓、弹词、声音鼎沸”的记述。这说明明代浙江已盛行民间道情。浙江道情唱词分上下句体，有的句式较自由，词格可为三言、五言、十言。唱腔为板腔体，全用方言演唱。艺人们常用节拍的变化来增强道情音乐的表现力，如唱腔是2/4拍，但间奏与过门时道情与竹板的敲击却用3/4拍。浙江道情的曲目有整本的回书，也有折子小段，其内容均以民间传说故事、历史故事及当地新闻为主。

常州道情　清代同治年间，苏南农村出现了说“因果”的半农半艺者。那时演唱小有名气的已有武进县小新桥的薛亮荣和张金富等人，演唱的地点已由露天转入乡镇茶馆。这种说“因果”，因有“说道情理，惊醒顽俗”之意，遂取名常州道情。清末民初，常州道情艺人骤增，建新裕社，并设道情总会。农闲时，大批道情艺人涌入城市，在常州城内城隍庙前设地摊演唱。演出的场所遍及城郊二十余家茶馆。随后又流向无锡、苏州郊县以及上海等地。常州道情纯用常州方言说唱，由上、下手两人搭档表演。其中无论说、表、唱、做均由上手担任，行中称“大先生”；下手称“小先生”，一般由徒弟担任，专事打鼓击板，为“大先生”帮腔，“拖下板”。整个演出无弦管伴奏。常用曲调有“平调”、“长三调”、“阴阳调”、“悲调”等。根据不同的情节需要灵活选唱。每逢开场，“大先生”必先演唱一段“开篇”，然后再唱“正书”。主要开篇有《小八哥》、《芦花鸡》、《果报录》、《卖橄榄》、《螳螂招亲》、《竹木相争》等数十则；其正书书目一般取材于演义，较有影响的有《水浒》、《天宝图》、《七侠五义》、《小五义》、《隋唐》、《东汉》、《西汉》、《三国》、《包公案》等。

江西道情　“道情”流入江西后，结合当地的民间歌曲、小调于明代发展

成民间说唱道情。江西道情一般是一人坐唱演出，有说有唱，以唱为主，多以长篇故事为内容。唱词以七字句为主，十字句次之，间或用五字句。基本以四句为一段，也有一些二句为一段或五句式、六句式、多句式为一段的。唱腔有曲牌体和板腔体两种，也有板腔体夹用曲牌的混合体。曲调除《道情调》以外，还吸取了当地的采茶戏、渔歌、山歌、文词及其他曲种的音乐素材，形成了音乐风格的多样化。江西道情有用渔鼓和二胡伴奏两种形制。用渔鼓伴奏有一响、二响和三响之分。一响，演员左臂抱渔鼓，右手以食指、中指和无名指并列拍击鼓面，发出“崩崩”之声；二响，演员左手加用小竹板轻击竹筒，与渔鼓声共发二种音响；三响，即左手再加一片小钹，右手以竹签轻击钹边，发出前两响之外的另一种音响。不用渔鼓而用二胡伴奏的，则自拉自唱。江西道情的传统曲目多取材于历史故事和民间传统，一些当地的实事和神话故事也被编成曲目演出。

湖南渔鼓　清初，湖南衡阳人王夫之曾写有《愚鼓词》二十七首。清人杨恩寿著《坦圆文录》对长沙道情艺人张跛于同治年间演唱的情形作了这样的描述：“以鼓板唱道情，‘惟妙惟肖’。”可见湖南渔鼓在清代已具较高水准。湖南渔鼓以唱为主，辅以道白。唱词分引诗、正词、锁口三部分。引诗相当于“引子”，篇幅较短，多为四、六、八句；正词是主题段落；锁口是结束句，一般只有四句。唱词的结构有七言格组成的四句体，也有七言或十言格组成的上下句体。湖南渔鼓在其发展过程中受到省内各地民歌小曲及花鼓等艺术的影响，其唱腔的音乐结构和风格也是多彩多姿。衡阳渔鼓的正词唱腔有平腔、悲腔两种；湘潭渔鼓正词唱腔前为四句体，后为上下句的数板；零陵渔鼓唱腔为四句体的单曲反复，但又有喜腔、悲腔、哭腔、怒腔等各种腔式变化。而唱腔音乐所表现出的个性化特点更为明显。如属湘潭渔鼓里的湘乡渔鼓，唱腔音乐是由以下四种腔调组成的；平腔（主要的腔调）、小调腔（从湖南丝弦音乐吸收来的）、四六腔（从花鼓戏打锣腔中吸收的）、采茶腔（从地花鼓里吸收来的采茶调）。这种广泛的吸收和借鉴，是“道情”民间化的重要标志，也是推动道情艺术发展的一种动力。

湖南渔鼓在表演形式上也有所突破，既有坐唱，也有站唱和走唱等，演唱

已由单人演唱发展为对唱、领唱、齐唱、合唱等。演唱者也由一人、二人发展为多人。伴奏的乐器除用渔鼓、简板击节外，还加入了小钹、二胡、月琴、三弦等。湖南渔鼓的曲目多为广泛流传的历史故事和民间传说，如《二度梅》、《三门街》、《天宝图》、《三国志》、《水浒传》、《包公案》等。

河南坠子　这是由“道情”和“莺歌柳”结合而成的一种民间曲艺形式。“莺歌柳”是我国北方“三弦书”的一种，演唱时用小鼓三弦伴奏，手持小铜钹击节。清末河南开封艺人乔振元，把小鼓三弦的弦去掉一根，不再弹拨改用弓拉奏，换蟒皮为桐木面板。唱一句拉一句，称为“托腔坠子”，乐器俗称“坠子弦”，现代学名为“坠胡”。又取道情的伴奏乐器简板击节，把三弦书里一种把节子板缚在腿上击节的腿板，改为脚梆，河南坠子遂已形成。初期，由男演员串街卖艺，1903年才开始有了女演员。女演员登台后，这一说唱艺术有了新的发展。演出场所开始改在茶棚、戏馆，女演员多演小段，随着小段的增多，又创造出对口、多口等演唱形式。河南坠子在演出开唱前，要打闹台奏《大过板》，接着过门转慢，演唱开始。常常在大过板后演员有“开场白”或“定场诗”一首，有时唱一些闲话引出所唱书文。河南坠子的音乐结构为板腔体，唱词为七字或十字组成的上下句式，基本唱腔为《平腔》，另有起腔、送腔、尾腔等不同唱法。每个唱段的节拍具有一定的规律：慢2/4拍——2/4拍——快2/4拍。此外还有许多色彩各异的腔调，如三字崩、五字嵌、七字韵、巧十字、拙十字、大寒韵、小寒韵等等。这些腔调均是按叙述故事的需要，插入到《平腔》中使用，从而使河南坠子的唱腔音乐既规范统一又丰富多彩。

山西道情　道情艺术在山西十分流行而且历史悠久。其中晋北道情和洪洞道情影响最大。山西道情又称“坐腔道情”，唱腔属曲牌体，也有板腔体的成分。伴奏乐器除渔鼓、简板外，逐渐加入了四胡、笛、胡胡、三弦，也有的加进撞钟八仙锣等。山西道情常用的曲牌有《耍孩儿》、《皂罗袍》、《浪淘沙》、《西江月》、《步步娇》、《山坡羊》等近三十种。传统曲目多来自道教十渡船故事，如《张良传》、《韩湘子传》、《李翠莲传》、《庄周传》等。此外也演唱一些民间传说，如《二度梅》、《杜十娘》等。

以上几个不同地区的民间道情艺术反映出“道情”向民间说唱艺术衍变的

共同特征：

内容上故事情节化；音乐风格上地方色彩化；表演形式上灵活多样化。而就民间说唱道情的音乐而言，存在着两种不同的腔体，北方是以曲牌体为主，南方则以板腔体为主。这显然是与各地域的戏曲腔体有着一定联系。

“道情”不仅衍化为民间说唱道情，而且在不少地区衍变成道情戏。明代，陕西道情就已形成皮影戏。明代中期已有木刻的剧本刊行。万历年间，皮影戏的演唱已遍及陕南、陕北。陕西道情戏的音乐分文场、武场和唱腔三部分。曲调节奏自然，旋律明快。音乐腔体有联曲体、板腔体和两者的混合。陕西道情戏的传统剧目非常丰富，总计在千本以上。其内容十分广泛，以神话故事和历史故事为主要题材。山东胶东半岛一带的蓝关戏也是在“道情”基础上，受当地语言和其他艺术形式影响而形成的。蓝关戏在历史上曾相当盛行，19 世纪 30 年代，业余班社遍及村野。蓝关戏的唱腔有高腔、平调、赞子、老调、昆调、说节调等。曲体短小简洁明快。演唱时有不同的“帮腔”呼应。往往台上演员唱，台下群众哼，人们称此为“满台响”。表演形式较为古朴，无弦乐伴奏，只有打击乐。蓝关戏的剧目以八仙戏为多，如《湘子出家》、《湘子回家》、《八仙过海》等。剧目内容多系宣传出世、修道、升仙等思想，道教色彩浓厚。

清代，在晋、陕、鲁、豫地区的部分道情说唱吸收梆子戏的锣鼓、唱腔、表演艺术，出现了众多的道情戏班。如山西道情中的临县道情在清初、晋北道情在光绪、洪洞道情在咸丰先后完成了向戏曲艺术形式的转化。

道情除了衍变成说唱艺术和戏曲外，还对文学体裁产生过重大影响。一些文人骚客，借题抒发个人的厌世情感，聊以自遣自歌，在诗作中题为道情的并不鲜见。明代徐灵眙撰《洄溪道情》，已成文体；清代，号称板桥道人的郑燮新创《道情十首》。其卷首云：“……我先世元和公公流落人间教歌度曲，我如今也谱得道情十首，无非唤醒痴声销除烦恼，每至山青水绿之处聊以自遣自歌……”摘其第十首如下：

拨琵琶续续弹，唤庸愚警懦顽。四条弦上多哀怨，黄沙白草无人迹。古戍寒云乱鸟还，虞罗惯打孤飞雁。收拾起渔樵事业，任从他风雪关山。

郑板桥于尾声云："风流家世元和老，旧曲翻新调。扯碎状元袍，脱却乌纱帽，俺唱这道情儿归山去了。"

郑氏的这十首道情在当时是用来唱的，后来却只以一种诗体流传了下来。

总之，"道情"这一源于道教的音乐艺术形式，在逐渐向民间发展的过程中获得了新的生命力，并且为我国说唱及戏曲艺术的繁荣作出了重要贡献。

2. 明清器乐文化的发展与道乐民俗化

明清时期，随着城乡经济的繁荣和市民阶层日益壮大，城市音乐文化发展迅速。具有悠久历史和深厚传统的器乐文化在城市音乐文化中占有重要地位，其发展更加蓬勃。此时，大江南北出现了许多器乐乐种，如陕西鼓乐、山西八大套、冀中管乐、十番鼓、十番锣鼓、江南丝竹等。这些乐种，至今仍在民间广为流传。

道教音乐在流向民间的过程中，十分注意吸收民间音乐的养料丰富和发展自己。它把触角探伸到民间音乐的各个方面，民间乐器也就概莫能外。正因为如此，明清器乐文化的发展对道教音乐进一步世俗化产生着深刻影响。道家对民间器乐或取而用之，或摄而融之，或并而合之。江南正一道士斋醮，奏粗细十番锣鼓已是十分普遍的现象。

被道家称为"梵音"的十番鼓是苏南流行的吹打乐。明代余怀（字澹心，1616 年生）所著《板桥杂记》中已提到万历（1573—1619）末年南京秦淮河一带游客演奏十番鼓的情景。清代李斗《扬州画舫录》（1795 初刻）中，详细记载了扬州虹桥"歌船"中演奏十番鼓的情况及乐队编制特点："十番鼓者，吹双笛，用紧膜，其声最高，谓之闷笛，佐以箫管，管声如人度曲；三弦紧缓与云锣相应，佐以提琴；鼓紧缓与檀板相应，佐以汤锣。众乐齐，乃用单皮鼓，响如裂竹，所谓头如青山峰，手似白雨点，佐以木鱼、檀板，以成节奏，此十番鼓也。是乐不用小锣、金锣、铙钹、号筒，只用笛、管、箫、弦、提琴、云锣、汤锣、木鱼、檀板、大钟十种，故名十番鼓——番者，更番之谓。"

十番鼓的乐曲结构可分为两大类。一类是不用"鼓段"的小型吹打曲，如《步步高》、《雁儿落》、《金字经》、《山坡羊》、《浣溪沙》、《大浪淘沙》、《走马》、《沽美酒》、《剔银灯》、《醉仙戏》、《滚绣球》、《石榴花》等，它以单个曲牌反复变奏或联缀组成；另一类是用"鼓段"的吹打套曲，其中又可分一个

鼓段、二个鼓段、三个鼓段三种套曲形式，即在套曲演奏中分别间插有《快鼓段》、《中鼓》、《慢鼓段》三个鼓的独奏段落。其《慢鼓段》由《座子》、《帽子》、《中段》、《八曲》四部分组成；《中鼓段》由《接头》、《排韵》、《中段》、《排韵》四部分组成；《快鼓段》由《接头》、《急急大排》、《细排》、《跳金门槛》、《领板》、《海底翻》、《鲤鱼扑水》、《重宝塔》、《鹤吃食》、《蝴蝶双飞》、《倒山墙》、《虎头摇》等鼓牌子联缀而成。《慢鼓段》、《中鼓段》由同鼓独奏，《快鼓段》由板鼓独奏。十番鼓中，鼓的演奏技巧，除用三个独奏段落外，还以“拆头”的手法使鼓的演奏穿插于旋律之中。所谓“拆”即在乐句末尾插入鼓的演奏片断，形成鼓、乐交替的旋律进行特点。一个鼓段的套曲有《一封书》、《滚绣球》等，其特点是在乐曲近结束处用《快鼓段》。两个鼓段的套曲有《满庭芳》、《雁儿落》、《青鸾舞》、《四边静》、《暖融融》等，其特点是在慢板乐曲后接《慢鼓段》或中板乐曲后接《中鼓段》，《快鼓段》的接续法与一个鼓段套曲相同。三个鼓段的套曲有《甘州歌》、《喜鱼灯》、《泣颜回》等，其三个鼓段的布局和接续与一个鼓段、两个鼓段的套曲相同。如《喜鱼灯》：

《序鼓》（引子）

《沙隔玉》、《喜鱼灯》、《慢鼓段》、《月上海棠》、《剔银灯》、《中鼓段》、《这一风》、《清鸾舞》、《半一封书》、《凤凰栖》、《九头鸟》、《看芙蓉》、“接头”、《快鼓段》、《收江南》、《清江引》（尾声）

这种曲式基本属于一个缠令的形式。序鼓可打可不打，全曲节奏的安排与三个鼓段有着密切关系。

十番鼓的演奏，气氛热烈，艺术性很强，主要用于民间风俗节日及婚、丧、喜、庆等活动。道教将其用于道场科仪，这在清代中叶多有记载。从道士伍俊峰于1874年从师马秀泉这一点来看，道教是吸收了十番鼓这一乐种来丰富自己的斋醮音乐。苏州玄妙观道乐中尚有慢鼓段、中鼓段等套曲形式，它们的结构及续连包括演奏方法均与十番鼓的套曲相同[①]。玄妙观道乐选用了许多十番鼓套

---

① 详见中国道教协会、苏州道教协会编：《道教大辞典》之《玄妙观慢鼓段》、《玄妙观道乐中鼓段板式》，北京：华夏出版社，1994年，第417页、478页。

曲，如《百花园》（又名《满庭芳》)，这是十番鼓古套曲之一，整套吹打以《梅梢月》、《凝瑞草》为引曲，曲牌《满庭芳》为正曲一贯到底，全曲都是以花名曲牌编成，象征着百花齐放，满庭芬芳。

1750年刊行的道教科仪类书《斗科》和《清微黄箓大斋科仪》收入十番鼓乐谱多首。《斗科》后附有“先天祭告乐谱”五首，其中四首器乐曲名为《隔凡谱》、《桂枝香》、《青鸾舞》、《金字经》。《清微黄箓大斋科仪》中，共十七曲，这些与现存的十番鼓曲相同。十番鼓这一古老的乐种得以在道教经书里存录着乐谱，这起码可以说明两点：一是道教于十番鼓的传承所起到的重要作用；二是道教科仪音乐世俗化所达到的程度。

陕西鼓乐是指流传于西安地区的一宗古老的乐种，它的历史可以追溯到唐代，于明清时最为兴盛。陕西鼓乐是一种以吹奏乐和锣鼓相结合的大型合奏，民间多称“细乐”。所用乐器有笛、管、笙、双云锣、座鼓、战鼓、乐鼓、独鼓、大锣、马锣、钹、铰子、钗、开口子、大梆子、小梆子等。旋律部分以笛子吹奏为主，管、笙为辅。打击乐以四面不同的鼓为主，其表现力极为丰富。

陕西鼓乐在长期的发展过程中，形成了按师承关系为传统区分的不同派别：僧派、道派和俗派。西安城隍庙鼓乐便是道派鼓乐，其乐队阵容庞大，技艺高超，训练有素，历史上有过许多著名的鼓乐艺师。城隍庙的道士，每日除了正常的经课以外，也把练习鼓乐列为必行的功课，鼓乐已成为道士必须掌握的音乐技能。

陕西鼓乐的演奏有坐乐和行乐两种。坐乐一般在室内演奏。乐曲有严格、固定的结构形式，全曲由头（帽）、正身、尾（靴）三部分组成，民间艺人称这种结构形式为“穿靴戴帽”。行乐比较简单，以演奏曲调为主，节奏乐器只起伴奏、击拍作用，多用于街道行进和庙会的群众场合。陕西鼓乐的音乐成分是多元的，其中包括民间音乐、宫廷音乐、戏曲音乐、曲艺音乐以及宗教（佛、道）音乐。其乐曲按传统分类法分：起、鼓段曲、耍曲、打札子、花鼓段、垒鼓、别子、引令、套词、北词、南词、外南词、京套、大乐、曲破（或作赶山东、单木、玉包头）、赚（或作湛、赞)，以及开场鼓、开坛鼓等。鼓乐的乐谱是一种俗字谱，与南宋白石道人歌曲集所用的乐谱基本同属一种体系。现存乐谱七十余部，最早是清康熙二十八年（1659）和雍正九年（1731）的抄本，更

多是清道光年间（1821—1850）抄本或传抄本。

冀中管乐又称“河北吹歌”，是流行于河北各地的一种吹打乐，因艺人擅长吹奏民歌小调、戏曲唱腔，所以人们称其为“吹歌”。所用乐器以管子、海笛、笙、梆笛等为主，加上打击乐器和部分拉弦乐器。河北吹歌的音乐格调清新刚健，生气勃勃民俗性很强，民众常自演自娱。据定县子位村吹歌会王成奎所述，他家已有六代家传吹歌技艺，据此推测，河北吹歌在当地流传的历史，至少已有二百多年。

冀中管乐是以管子主奏为主要特点，由于管子的形制不同而形成多种乐队组合形式。乐曲的结构主要有四种类型，一是曲牌变奏体，一个曲牌往往变奏两次，速度由慢到快，技巧由简到繁，在高潮结束乐曲；二是曲牌联缀体，各曲牌之间风格基本一致，无强烈对比，处理原则同变奏体乐曲；三是旋律段落与打击乐段落交替联缀形成较大型的吹打套曲。四是在曲牌联缀和曲牌变奏的基础上，加有“穗子”（或称“碎子”）段落，以旋律即兴式的延伸发展、乐器演奏技巧的充分发挥，使乐曲达到高潮。冀中管乐演奏的曲目很丰富，代表性的传统曲目有《放驴》、《小二番》、《大二番》、《万年欢》、《小开门》、《八板》、《集贤宾》、《哈哈腔》、《丰都中曲》、《大仙庆寿》等。此外还有僧、道专用的曲目如《焚香偈》、《聚魂祭》、《五供养》、《大赞》、《大祝筵》、《三献》等。可见僧道均在利用这一音乐形式为其宗教活动服务。道乐中与“吹歌”同名的曲牌音乐曲目就有《小开门》、《工尺工》、《扯不断》等。在音乐形态上，二者之间是十分相近的，道士在吹奏这些乐曲时往往根据需要将乐句加以扩充，使旋律更加舒缓典雅，使这些乐曲既有道乐的韵味，又有“吹歌”之特点。有些乐曲在吹歌中已近失传，但在道乐中却被保留了下来，如《二开门》、《扬州开门》等。

不论是陕西鼓乐，还是冀中管乐都有道派一脉的活动。他们的参与使道教音乐不再游离于民俗音乐之外，也不再封闭在深山道院里，而是堂而皇之地走向民间，与民俗音乐合流，从而促进了民间器乐文化的繁荣并加速了道教音乐在民间的流传。

3. 火居道及火居道音乐

火居道是在家散居道士的俗称，“因其唯奉香火，居有眷属，或且流于符箓

斋醮职业之途，并无出世之想，甚有烦恼忧患，火焰炽燃之虞，故曰火居道士”①。另有一种说法是，明代道士娶妻的现象普遍，自然仿照火宅僧，称其为火居道士（《留青日札》卷二十七；《识余》卷三）。事实上，火居道在元代就已经普遍存在，还出现在通俗小说。如《平妖传》中被描述成法术虽不高明，但与法师相仿的道士。到了明代，火居道士数量剧增。清代，由于道教进一步向民间扩散，道教队伍发生了解体，许多信徒转向了火居道，当时一个县的火居道士就达数百人。如四川《灌县志》中曾记载全蜀就有火居道士三百余人。火居道士平常散住民间，多务农或从事手工业，过着和常人一样的生活。做斋醮法事是他们的副业或半职业。由于他们并不存在修道悟道成仙证真的问题，严格地讲，他们并不是道士，而更像是民间艺人。他们熟谙朝科经忏，大都会演奏乐器和打击乐，技艺高超者更不在少数，因而在民众中享有一定的盛誉。每当有醮事时，他们便从四面八方聚集在一起，醮坛成了他们竞技献艺的舞台，欣赏道场音乐也就成为农村民间文化生活的一桩盛事。

火居道士身居民间，与当地民众有着广泛的交往和接触，他们贴近生活，熟悉民情，对群众的爱恶和对音乐文化的需求十分了解。同时，做道场已成为火居道谋生的一种手段，他们不得不考虑自己音乐的实际效果——博得斋主和群众的欢悦。因此，火居道音乐更多采用了当地流行的、为老百姓所能接受的民歌、戏曲及器乐曲牌等。特别是器乐曲的演奏是火居道音乐的主体，而浓重的民间气息是火居道音乐显著的特点。火居道音乐十分丰富，可以说一个地方一个样，正所谓是“十里不同道”。下面就山西晋北地区的火居道音乐状况作一简介。

山西的火居道士一般称“应门士”，他们组成职业吹打班社专在民间做法事。阳高县狮子屯的“应门士”吹打班由李青等七人组成。他家是祖传的“应门士”，他是第六代传人，可见在二百多年前他家就有人从事火居道音乐活动了，这大概是清乾隆四十年（1776）的事。这个道乐班使用的乐器有管子（分

---

① 见李叔还：《道教大辞典》之《火居道士》条目，浙江出版社影印版，1987 年，第 429 页。

低音“大管”、“管子”和“对管”)，由一人兼用，笙二、手鼓一、云锣一、铦子一，另有铛子、大铙、大钹等打击乐器。其中管子为主奏乐器。演奏乐曲的慢板和中板段落，主要用管子吹奏，有时与低音大管交替使用，以造成音色的对比和庄严、淡雅的气氛。乐曲进入高潮时，则用管子、大管、对管轮番对奏，气氛高雅而热烈。这个乐班除做超度亡灵的白事法事外，一些婚、嫁、喜庆等红事活动也受请演奏。因此所用曲目便有两大类之分。在做法事、设道场等白事活动中，所用乐曲为经韵音乐，边唱边奏，常用曲目有：《一盏灯》、《十灭罪》、《十报恩》、《永皈依》、《种种无名》等。其《种种无名》是由《大成经》、《虞美人》、《鬼拉腿》、《吊棒槌》等十几个曲目综合而成的套曲。《虞美人》、《鬼拉腿》、《吊棒棰》等都是传统的民歌和民间曲牌；用于红事的曲目有六个套曲，号称“六大套”。其中有《普庵咒》(四股)、《要账》(二股)、《水红花》(一股)、《大走马》(三股)、《驻马厅》(四股)、《骂渔郎》(四股)。这六套乐曲中，每套的序曲，均为带有经文而唱奏结合的《六句赞》。这六套乐曲汇集了道曲、佛曲、古典曲牌和民间曲牌，组成了一个传统音乐的混合体。

还有许多地方的火居道在道场音乐中几乎是无所不用，如浙江温州地区的火居道士斋醮既唱京剧、瓯剧，又唱高腔和民歌小调。如果不是特定的环境，很难相信这是在做道场，因为就音乐而言，俨然是一场别开生面的民族民间音乐会。

总之火居道音乐在其乐曲的选择上，乐器的配备、取调的手法、调门的确定以及和打击乐的结合上都具特有的艺术处理和传统习惯，以适应道场气氛的特殊需要，同时得以充分展示自己的艺术才能。而火居道音乐所具有的很强的地方性和民俗性，充分体现了“道不离俗”的传统。

五、 元明清时期的道乐理论及乐谱

这一时期道教编纂了许多经书典籍，如《明道藏》、《道藏续编》、《道藏辑要》、《道书十二种》等，其中有关道教斋醮科仪方面的内容也相当丰富，然而有关道教音乐方面的专论却十分鲜见。仅在一些音乐著作中略有涉猎，因此，

只有通过这些蛛丝马迹的记述来予以解释。

《唱论》作者燕南芝庵，元代人。其真实姓名和生平事迹已不可考。但《唱论》最初附刊于元杨朝英所编的《阳春白雪》卷首，由此可推知，他是元至正（1341—1368）以前的人。此论后又收录到元陶宗仪《辍耕录》和明臧晋叔编的《元曲选》等书。这是一部我国最早论述声乐的著作，全书共分三十一节，不分卷，言简意赅。书中列举了古代音乐名家，宋、金、元乐曲的名目、格调、节奏、曲式结构、品种、内容、宫调声情、流传地区、歌唱方法及其他有关的音乐理论。书云："三教所唱，各有所尚：道家唱情；僧家唱性；儒家唱理。"这里，作者将道家所演唱道曲的内容、性质、品位作了高度概括和贴切的界定。书中又云："凡歌曲之门户，有：小唱、寸唱、慢唱、坛唱、步虚、道情、撒炼、带烦、飘叫。"所列歌唱门类中，步虚、道情均为道教音乐之所唱，这两种道教音乐的体裁在当时极为广泛流行，自然引起音乐理论工作者的关注。在对演唱技艺上的许多论述虽不是针对演唱道曲的，但仍有指导意义。如"凡一曲中，各有其声：变声、敦声、杌声、啀声、困声、三过声；有偷气、取气、换气、歇气、就气"。爱者有一口气，所谓"各有其声"是指歌唱一支曲子，据此曲情与意，应视不同的情形取以不同的声调来表达。而歌唱上所谓的"气"，俗称"底气"，亦即"丹田之气"。道家唱经韵亦仍强调"气运丹田"，出之自然。

明代朱权（1378—1448）在《太和正音谱》中对元燕南芝庵《唱论》中的"道教唱情"作了进一步叙述："道教所唱者，飞驭天表，游览太虚，府视八纮，志在冲漠之上，寄傲宇之间，慨古感今，有乐道徜徉之情，故曰'道情'。"朱权所谓"飞驭天表……有乐道徜徉之情"，意指得道成仙后的乐趣，他把道家所唱之"情"更多地以道情来表其意蕴，其主要意旨，无非劝人勘破情缘，脱离世网，进而修道成仙。朱权对道乐的这种审美意识，还表现在他把"黄冠体"作为元代散曲分类中的一类。如该类中有李志远《水仙子》一曲，咏"道情"云："瓮头春色是长生，得功夫休写黄庭。怕萧郎夫妇，茅家兄弟，邂逅瑶京。"后世撰作道情歌曲，常用《耍孩儿》调，亦出自元代北曲。至于歌"道情"者，则因前有"鼓盆之歌"，近于悟道、布道之故。不管怎么说，朱权对道教音乐的描述是一种赞美之词，这也就或多或少地反映出古代道乐与

其他乐种之间是风格迥异的不同类体裁。

这一时期，有些许道乐乐谱流传下来。比较多的是清代散落于民间的火居道的传抄本。较有影响并且载之于典籍的，除了前所介绍过的《大明御制玄教乐章》外，尚有《全真正韵》等，现遂诸以介绍。

《全真正韵》这是未入《道藏》的一部全真道所通用的经韵乐章谱辑。全称《道藏辑要·全真正韵》，系康熙年间进士彭定求编修的《道藏辑要》中的一卷。时下一些道观和道人收藏的多是于清末（1906）贺龙骧、彭瀚然在成都二仙庵重刻的《道藏辑要·全真正韵》。该谱辑共收入当时和之前全真派常用的经韵五十六首，其曲目：《澄清韵》、《举天尊》、《双吊挂》、《大启请》、《小启请》、《天尊板》、《中堂赞》、《小赞韵》、《大赞韵》、《步虚韵》、《下水船》、《干倒拐》、《反八天》、《早皈依》、《午皈依》、《晚皈依》、《风交雪》、《仙家乐》（一）、《仙家乐》（二）、《白鹤飞》、《三宝香》、《三宝词》、《送化赞》、《焚化赞》、《三尊赞》、《单吊挂》、《倒卷帘》、《云乐歌》、《供养赞》、《青华引》、《大救苦引》、《圆满赞》、《九条龙》、《幽冥韵》、《三炷香》、《慈尊赞》、《黄箓斋》、《仰启咒》、《三信体》、《三拿鹅》、《五召请》、《阴小赞》、《五供养》、《悲叹韵》、《小救苦引》、《召请尾》、《返魂香》、《十伤符》、《金骷髅》、《银骷镂》、《咽喉咒》、《梅花引》、《反五供》、《出生咒》、《宝箓符》、《跑马韵》。曲目除记有经词外，还附有“当请”谱，即在经词旁侧记有“当”（铛子）、“请”（擦）、“鱼”（木鱼）等法器演奏状声字，并用圈点注明“板眼”记号。这种谱式并未有标出旋律音调，但实际上“当请”除了作为击节数拍以控制声韵的长短与速度外，还演化为传授道乐的一种手段。清末，工尺谱已广在民间使用，而全真正韵采用这一独特的当请谱式，这倒是值得探讨的一个问题。道教称打击乐器为法器，“当”、“请”、“鱼”盖属之。法器具有一定的神圣意味，因而在诵经中有着至关重要的作用和意义。黎民祭祷“撞金伐革”由来甚古。道乐在谱式中突出打击法器却不仅是为了击节，而是既强调了它的功能作用，又维系着一种古老的传统。更为重要的是，这是道乐谱式创制者文化心态的反映：一切道教活动都是道人悟“道”的感悟过程，在这一过程中，任何事物都失去了它具体存在的方式，变成了道人“悟道”的条件。经韵音乐，其感悟性更生动直接。

经词的内容是具体的，反映出的“道”性却是抽象的，无穷的；“当请”谱只具体地限定了经韵音乐的结构句幅，曲调旋律则由道人于传承中、诵唱时感悟。于具体中感悟抽象，从有限探求无限，这也就是这种谱式的最高境界和最终目的。

《全真正韵》是目前尚能见到的最为完整的一部全真派道乐谱辑。当今我国内地全真派各宫观所用于《玄门日诵早晚课》、《萨祖铁罐施食祭炼科范》中的多数经韵，与《全真正韵》完全相同。全真道俗称的“十方韵”盖指此范本。

现附三种不同版本的谱例：

重刊道藏輯要全眞正韻

澄清韻

當請當當請當請當請當當請當請當請當當請當請當

琳琅　振　響〇

請請當請請當請當當請當請當請當當請當請當當請

十　方

當請當請請當請請當請當當請當請當請當當請當請當請

蕭

當當請當請當請請當請請當請當當請當請當請當當請當

清〇　河

道藏輯要　全眞正韻澄清

二仙庵雕版原版

澄清韻

△ ○○ × ○○ × ○
○×○○ ×○× ○× ○○ ×○× ○× ○○ ×○× ○
當請當當 請當請 當請 當當 請當請 當請 當當 請當請 當
琳 琅 振 響

× ○ ×⊗× ○ ⊗×⊗ × ○○ × ○○ ×
×× ○ × × ○× ○ ○ ×○× ○× ○○ ×○× ○× ○○ ×
請請 當 請 請 當請 當 當 請當請 當請 當當 請當請 當請 當當 請
十 方

○× ○ ×○× ○×○ × ○○ × ○○
○× ○×× ○ × × ○× ○ ○ ×○× ○× ○○ ×○× ○×
當請 當請請 當 請 請 當請 當 當 請當請 當請 當當 請當請 當請
肃

× ○ × ○ ×○× ○×○ × ○○
○○ ×○× ○ ×× ○ × × ○× ○ ○ ×○× ○× ○○ ×○
當當 請當請 當 請請 當 請 請 當請 當 當 請當請 當請 當當 請當
清 河

× ○○
× ○× ○○
請 當請 當當

闵智亭道长（1924—2004）整理谱

澄 清 韵

1 = D 4/4

♩ = 60

サ 2 2 – 3 1 2 6 1 | 4/4 5·3 2 – 2 3 2 1 |

琳 琅 (啊) (哎) 振 (哎)

请当 当当 | 请当 请 当请 当 当 |

2 3·5 2 3 2 1 6 | 1 1 2 1 – | 1·3 2 3 2 1 6 5 6 1 0 |

响 (呀)

请当 请 当 请当 当 | 请 当 请 当 | 请当 请 当 请 当 |

5·3 2 2 2 3 2 1 | 2 3 2 3 2 1 2 3 | 5·2 2 3 2 2 0 |

十 (哎) 方 (哎)
河 (哎) 海 (哎)
山 (哎) 岳 (哎)
万 (哎) 灵 (哎)
招 (哎) 集 (哎)
天 (哎) 无 (哎)
地 (哎) 无 (哎)
冥 (哎) 慧 (哎)

请 – 当 当 | 请 – 当 当 | 请 当 请 当 |

(1990年由闵智亭传唱，武汉音乐学院道教音乐研究室记谱的简谱版本)

《全真正韵》作为道教“十方丛林”通用的一个经韵音乐范本，在长期的传承中也发生着或大或小或多或少的变异。其原因一是口传心授的方式具有游移性和不稳定性，加之传承者个体诸因素存在着差异；二是受地缘文化之影响，特别是地方语言和地方民间音乐的渗入；三是部分道众在道场活动中为迎合民众百姓的好尚心理，采取了“神曲俗唱”的形式。凡此种种使得一些宫观在长期的宗教活动中形成了具有地方特色的自成体系的经韵音乐，相对于《十方韵》（即全真正韵）而言的“地方韵”也就产生了。如“北京韵”、“崂山韵”、“广成韵”、“东北韵”、“武当韵”等。“地方韵”的曲调多取材于当地民歌、戏曲，具有浓郁的地方民间音乐特点，如“东北韵”就颇具东北“二人转”的音乐风格。同一韵名的“十方韵”和“地方韵”其音调是截然不同的，词章或同或异。下面是《全真正韵》、《十方韵》之“吊挂”与“崂山韵”之“吊挂”的比较：

“地方韵”主要流行于某一地区，作为“十方韵”的一种补充，共同构成了全真道丰富的经韵音乐。“地方韵”大多是于明清之时产生的，这也就成为道教音乐民间化、世俗化的一种反映。

《清微黄箓大斋科仪》是清代道士娄近垣编辑整理的一部醮仪典籍。娄近垣（1689—1776），松江娄县人。幼年出家学道，拜龙虎山上清宫提点周大经为师。雍正五年（1727）随第五十五代天师张锡麟例觐入京，雍正八年（1730），封为四品龙虎山提点，钦安殿住持。十一年（1733）封“妙正真人”。乾隆元年（1736）授为通议大夫。曾著《重修龙虎山志》十六卷，最著名的和影响最深的是《黄箓科仪》十二卷。这是清代道教斋醮科仪的要典。《清微黄箓大斋科仪》附有道曲十七首，它们是：《金字经》、《川拨调》、《对玉环》、《清江引》、《园林好》、《十八拍》、《隔凡》、《浪淘沙》、《一封书》、《桂枝香》、《环玉水》、《梅梢月》、《效丈》、《步步高》、《扑灯蛾》、《碧桃花》、《玉娇枝》等。在此刻本中的“赞”、“偈”多注有工尺谱，末卷尚有过场音乐之工尺谱和“华夏”之曲线谱。见下面的附录：

双 吊 挂

（十方韵）

2/4

闵智亭唱
王忠人 刘 红记

1· 2 3235 | 2 32 1 |
上 坛

2· 5 323 | 5· 3 3· 2 |
齐 举

1· 2 3 2 | 5 6535 |
步（啊）

2 3 2161 | 3· 2 1 |
虚 声（哎）

（以下从略）

崂山吊挂

4/4

匡常修唱
陈振涛 王 英记

3· 2 5· 1 65 |
三

3· 2 3· 5 66 |
清

6· 765 61 561 653 |
圣

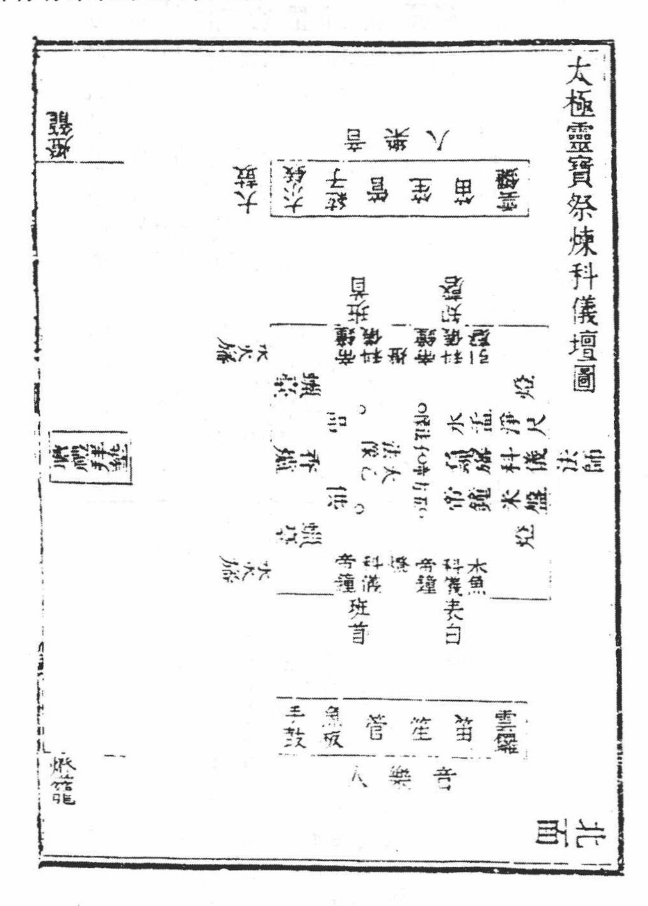
2312 3532 1· 6 |
浩

（以下从略）

《清微黄箓大斋科仪》中的《净秽咒》

《清微黄箓大斋科仪》中的"工尺谱"、"曲线谱"

乾隆三十二年（1767）之刻本《太极灵宝祭炼科仪》，注有工尺谱的曲牌及吟唱，并称有详细的坛图，明确乐队的位置和编制。见下面的附录：



《太极灵宝祭炼科仪》中的坛场布置图

《曹谱》　清嘉庆四年（1799），苏州道士曹希圣将玄妙观道士吾定庵所收集、整理的道教乐谱汇编刊印行世。该谱由《钧天妙乐》（分上、中、下三卷）、《古韵成规》、《霓裳雅韵》三部分组成，由于此谱由曹氏所编辑整理，所以道内习惯称之为“曹谱”。该谱集中用工尺谱记载道教笛曲九十六首。其中《钧天妙乐》上卷载曲二十四首，乐曲短小，速度较快，所以又称“小笛曲”，如《清江引》、《一封书》、《柳摇金》等；中部载曲十一首，乐曲篇幅较长，称

为中笛曲，如《大川拔掉》、《素玉姣枝》、《大桂枝香》等；下部载曲七首，都是速度慢、篇幅长的大型笛曲，如《醉仙喜》、《大青鸾舞》等。《古韵成规》载曲二十六首，其中有些曲子用了“凡”、“乙”两音。《霓裳雅韵》载曲二十八首，曲中普遍用了“凡”、“乙”两音，故曰“新笛曲”。其谱前有自序云：“夫乐者，实天地太和之气，圣贤制作之仪，与‘礼’相为表里，故乐之攸关者大矣。今夫，玄教之祝国裕民，朝修事内，接奏之名曲，曰《钧天妙乐》。其推也，缴莫测，其用也，变化奚穷，历久难稽，追仙人传耳！后人将玄调中之韵雅者，集成二十余首，聊做修充……曰《霓裳雅韵》，其传亦久矣。”

《太极灵宝祭炼科仪》中《金字经》工尺谱

《玉音仙范》 这是东岳泰山岱庙所收藏的道教乐谱。系用俗字谱的手抄本，其谱式与山西晋北道教音乐和西安鼓乐所用的俗字谱大体相同。谱本注有“同治九年（1870）岁次庚午荷月郡庙王传珂习学本”等字样。该乐谱主要是吹管曲目，共九册。其中《玉音仙范大管子卷二》（二册）、《玉音仙范大管子凡四调卷上》、《玉音仙范小管子卷二》、《玉音仙范小管子卷四》、《云锣清吹后代七调迎仙客》等，全套乐谱删除重复曲牌，实有曲牌一百零四首。

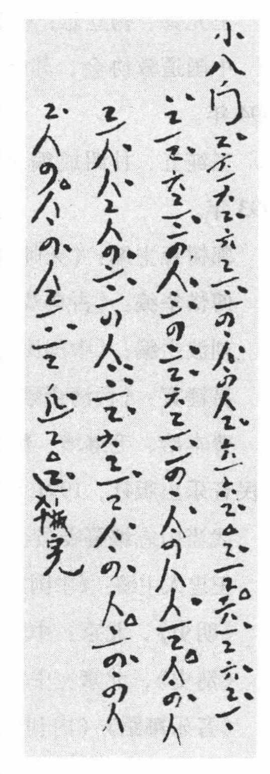
灑畢放水盂執簡班首等執帝鐘吟
偈音樂隨
金爐纔熱返瑝香
茫唱空歌聲韻長
聖號已聞金闕下
幽關咸覩玉毫光
三途五苦離長夜
十類孤魂赴道場
亭此無遶甘露味
自然熱惱獲清凉
不可思議功德重
重來和可
道衆隨便奏樂一闋（譜以下見後同）吟偈時
法師時刻想光明常照遍法界不得

《太极灵宝祭炼科仪》中奏乐提示

《各样曲儿本全套》 山西晋北大同县西坪镇水头村刘清喜收藏的道教音乐字谱钞本。封二有“位育堂记”和“刘桂林记”字样。内收道曲七十六首：《妻上夫坟》、《小八门》、《巴山虎》、《四朝元》、《十方儿》、《方四娘》、《柳妖精》、《右传》、《学东令》、《走马》、《乐章》、《玉芙蓉》、《三宝赞》、《救苦赞》、《大五供养》、《转天尊》、《青天歌》、《梳妆台》、《山坡羊》……

《神曲全部》　山西晋北高阳县上梁源村李青收藏的道乐钞本。封二“神曲目录”页首有“李德荣”字样。李德荣为李青家族先人，清光绪年间人。钞本收入道曲八十九首：《方便赞》、《玉福荣》、《到春来》、《五声佛》、《万年花》、《扑灯蛾》、《柳青娘》、《山坡羊》、《寄生草》、《小桃红》、《四方赞》、《小供养》、《太上诵》、《玉皇赞》、《偈言》、《奠茶》……

以上两本曲谱均用草体工尺谱抄写兹将《小八门》字谱转录：



《小八门》字谱

这两本曲谱汇集了大量的曲牌音乐，佛曲、道曲、南北曲，几乎无所不包。从这一点也可以看到道教音乐在民间的盛况。

这两本抄本虽无年代可考，但从所用谱式、惯用曲牌及传承关系来推测，成本时间不会晚于清代，抑或是更为远古。

明清以后，特别是清代，道教音乐在民间甚为盛行，大量的道乐乐谱流于民间，藏于民间，这些珍贵的资料有待于进一步发掘、整理。

本章主要参引资料：

元・马道逸：《道门通教必用集》。

宁全真授、林灵真编：《灵宝领教济度金书》。

《道藏》，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1987 年影印本。

任继愈主编：《中国道教史》，上海：上海人民出版社，1990 年。

陈国符：《道藏源流考》，北京：中华书局，1985 年。

李养正主编：《道教手册》，郑州：中州古籍出版社，1994 年。

杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1966 年。

杨世祥：《中国戏曲简史》，北京：文化艺术出版社，1989 年。

王光德、杨立志：《武当道教史略》，北京：华文出版社，1993 年。

中国道教协会、苏州道教协会编：《道教大辞典》，北京：华夏出版社，1994 年。

王纯五、甘绍成编著：《中国道教音乐》，成都：西南交通大学出版社，1993 年。

郭树森主编：《天师道》，上海：上海社会科学院出版社，1994 年。

傅惜华编：《古典戏曲音乐论著丛编》，北京：人民音乐出版社，1957 年。

刘波主编：《中国民间艺术大辞典》，北京：农村读物出版社，1990 年。

吕锤宽：《台湾斋醮仪式与音乐》，台北：学艺出版社，1994 年。

曹本冶、毛继增、魏煌主编：《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，1991 年。

武当山志编纂委员会编：《武当山志》，北京：新华出版社，1994 年。

王忠人主编：《中国龙虎山天师道音乐》，北京：中国文联出版公司，1993 年。

《明史》，北京：中华书局，1974 年。

《清史》，北京：中华书局，1977 年。

《音乐舞蹈》（内刊）1990 年第 1 期，山西省音乐舞蹈研究所主办。

第六章
当代的道教音乐



一、 概述

清末民初至1949年前后，整个中国一直处于一种动荡不安的社会环境之中，外有列强的侵入，内有战火的硝烟。因此，道教宫观也并非为一方净土。

据1957年筹备中国道教协会时老一辈的道长们估计，1949年以前，十方丛林宫观及著名子孙道观大约有一万座；常住宫观的全真和正一两派的职业道士约五万人；道院道坛及散居道士无法统计，为数更多；一般信众则尤为众多。当时最著名的宫观有：沈阳太清宫，北京东岳庙、白云观，上海海上白云观、城隍庙，天津天后宫，西安八仙宫，太原纯阳观，武昌长春观，杭州黄龙祠，玉皇山福星观，苏州玄妙观，成都青羊宫、二仙庵，长沙岳麓宫，广州三元宫，洛阳上清宫，开封延祥观，泰山岱庙、碧霞祠，南岳玄都观，西岳华山玉泉道院，嵩山中岳庙，千山无量观，崂山上清宫，罗浮山冲虚观，终南山楼观台，天台相柏宫，茅山元符宫，武当山太和观、紫霄宫，青城山常道观，户县重阳万寿宫，贵溪天师府，南昌万寿宫等。就当时的经济状况而言，各宫观道院主要靠宗教收入维持生活，即香火钱、信徒功德献仪及为人作醮仪所得。

辛亥革命（1911）以后，各地道众纷纷成立社团性质的教团组织；1912年北京白云观方丈陈毓坤主持成立了以全真派为主的"中央道教会"；同年秋，龙虎山六十二代"天师"张元旭在上海成立了以正一派为主的"中华民国道教总会"，旋复成立"上海正一道教公会"；1927年上海火神庙成立"中国道教总会"；1932年上海道教正一、全真两派联合成立"中华道教会"；1942年上海浦东钦赐仰殿成立"上海特别市浦东道教同人联谊会"；1942年上海浦东道士又成立"上海特别市道教会"；1944年以上海白云观为中心成立了道教正一、全真两派联合的全国性道教社团；1949年张恩溥、李理山在上海筹建"上海市道教会"，旋复筹建"中华民国道教会"[①]。辛亥革命至1949年前夕，全国各地道教界纷纷兴办各种各样的道教组织机构，但这些道教社团组织，均属宗派或地

① 参见李养正：《当代中国道教》，北京：中国社会科学出版社，1993年，第5页。

方性质。就全国而言，还没有一个统一的组织，只是按道教传统观念，正一派以江西贵溪天师府、上清宫为祖庭，全真派以北京白云观为祖庭。各地各派各观，均自传自养。

直至1956年夏，沈阳太清宫方丈岳崇岱，联络全国著名高道，倡议组织中国道教协会。道教界积极响应，同时也得到了政府的赞同。1957年，各道派、名山宫观及道教学者三方面的代表九十二人，在北京前门饭店举行了道教界第一次全国代表会议，正式成立了中国道教协会。从此，道教界有了自己统一的、全国性的宗教组织。

1958年春，全国范围内开展反右斗争，这股浪潮也冲击到了道教界。这次政治运动，波及的主要是各级道教协会组织的中、上层道教界人士，有的受到批判，有的被打成右派分子。当时中国道教协会的第一届会长岳崇岱，被打成"右派分子"后不久自杀身亡，这使道教界人士受到震慑，道教教务活动受到了较大影响。1949年后情绪逐渐有所振作的道教界人士，因而显现出有些趋向低沉。

随后，1958年夏，大炼钢铁、人民公社化相继在全国展开，道教宫观因此而受到了不同程度的破坏。不少宫观道院珍贵的古鼎、古钟、古炉被熔化为劣质钢块。人民公社化使农村全部宫观道院都纳入了人民公社的组织系统。农村宫观或独立或联合组成了生产队，城市宫观的道众则大都自组或参加当地的手工业、轻工业合作社、工厂劳动。宫观既有固有的宫观组织管理体制，又增加了生产队、合作社或工厂的组织管理体制。道士既是宫观"常住"，又是生产队的社员或工厂里的工人。宫观原来"开清止静"的传统宗教生活规制，在人民公社统一的生产计划与步骤下，变过去以宗教修持为主的生活节奏为以劳动生产为主的生活方式。全国整个道教界因而受到了广泛而深刻的影响。

1961年前后，国家体察到"大跃进"时期，有些方面的工作过热，采取了"调整"方针，对宗教界也作了"调整关系"的努力。在此期间，道教界有识之士意识到这些年紧张的生产斗争与阶级斗争，使道教徒在修持与教义授受方面有所荒疏，同时也产生有后继乏人之忧。因而提出了在道教协会开展道教学术研究、建立道教院校、出版道教书刊、发扬道教优良传统的全盘计划。以后

各级道协组织相继成立研究组织，开办不同形式的道教知识学习班，对提高道教职业者的素质，起到了积极的作用。

1966年中国历史上史无前例的文化大革命爆发了，全中国各族人民陷入了一场空前的浩劫，道教界也当然地遭受到猛烈的冲击和残暴的迫害。宫观道院被封闭，禁止作为道教活动场所，有的被机关、企事业单位占用，有的则被拆毁，有不少精美的古建筑转眼被毁为一片瓦砾。古老的碑碣被砸碎，经书被焚烧，文物被捣毁或抢走，法器被践踏，摧毁殆尽。历来以宫观为家的全真道士被遣散、驱逐出宫观。不少道教界人士被打成“反革命”，受酷刑者有之，含冤而逝者亦有之，“禁闭”、“游街”、“挨斗”、“受批”，受歧视、虐待就是一般遭遇了。文化大革命爆发前，全国大约还有著名道教宫观六百三十七座，常住职业道士五千人，散居道士数万人。到十年浩劫中，全国可以说已经没有一座保持教制的、实际的道教宫观了。道士既无可诵之经书，更无可作醮仪之道坛，念的、敲的、穿的、戴的、捧的、拜的、烧的……大量宗教活动之必需品，均化为乌有。

1976年，文化大革命结束，国家宗教信仰自由的政策开始逐步落实。不少被占用的著名宫观，皆由各级政府落实政策收交道教界管理，恢复为道教活动场所，政府对古建筑给予资助修缮，还以“文革”以前为界限，落实房地产政策，并给予一定经济补偿，恢复了道教宫观管理体制，由监院与执事管理教务，宫观道院有了正常的宗教活动。道教界还开办了道教院校及各种形式的培训班，培养青年道士和提高文化素质。多年来由于自然减员及历次政治运动的冲击所造成的道教职业者大幅度减少，现在又开始升回，全真丛林宫观的常住道士大约近万人，子孙庙全真道士近两千人，散居于民间的火居道士近五万人。截止到1994年，由县以上地方政府批准恢复道教活动的宫观有四百多座，加上农村小规模的子孙庙，全国道教活动场所有近一千处[①]。现阶段的中国道教，出现了近现代史上少见的兴盛局面。

纵观这段历史，中国道教可谓是坎坎坷坷，几经沉浮，艰难地度过了半个

---

① 参见李养正：《当代中国道教》，北京：中国社会科学出版社，1992年，第11—17页。

多世纪。其间，由于正常的宗教活动时断时续，加之近现代鲜有学人对道教音乐予以关注和研究，故而，从清末民初至“文革”结束以前的这段时期，道教音乐的学术理论性研究几乎是一片空白。令人欣慰的是，在50年代中后期尚有一批音乐家，对部分地区的道教音乐资料作了极有历史意义的收集和整理。这些资料包括:《宗教音乐，湖南音乐普查报告附录》（杨荫浏，民族音乐研究所1958年油印，音乐出版社1960年正式出版）、《苏州道教艺术集》（中国舞蹈艺术研究会，1957年油印）、《扬州道教音乐介绍》（扬州市人委文化处、扬州市文联编，1958年油印）、《陕北葭榆宗教音乐散编》（音协西安分会编，何钧、樊昭明、李石工收集整理，1959年油印）等。由于条件的限制，特别是政策的影响，加上考察者本身大都为专业音乐工作者，对宗教缺少深层次的了解，而宗教人员又缺音乐方面的技术能力，因此妨碍了道教音乐的深入研究，所以说，这一时期的研究仍基本停留在记谱、稍加介绍、说明阶段。

文化大革命结束以后，80年代，中断了二十多年的宗教音乐研究开始复苏，其后，随着研究范围和学术领域的不断扩大和深入，道教音乐这一被视作“冷门”的学科，逐渐形成了一个学术研究热点。首先是恢复了中断多年的田野调查及采录工作，这一工作得力于全国艺术学科重点科研项目:《中国民族音乐集成》的全面实施，这一项目其中之一的《中国民族器乐曲集成》，把宗教音乐列入收集范围之内，促成了全国性不同程度地对道教音乐的收集和整理工作。特别是1987年9月，由《中国民族音乐集成》总编辑部在湖北武当山紫霄宫召开了全国宗教音乐编辑工作会议，把宗教音乐的收集、整理、研究引入了一个新的历史阶段。在此之后，武汉音乐学院、中国音乐学院、上海音乐学院、四川音乐学院、沈阳音乐学院的部分师生及山东、山西、江苏等地的一些音乐工作者分别对武当山、北京白云观、上海白云观、川西青城山、沈阳太清宫、山东崂山、山西恒山、苏南等地宫观的道教音乐，进行了较为系统地收录、整理。随后，武汉、四川、山东等地的一些学者，在前期采录整理的基础上，将道教音乐的学术理论性研究作为一个课题，进行了较长时间和较为深广的学术性研究，并取得了较为丰硕的成果。这一时期的研究工作有两个很明显的特点，一是带有一定的抢救性质。原因是中断几十年的宗教活动后，许多道教经韵乐

曲，因道人仙逝或年迈体弱濒临绝迹，随时有失传的危险，所以这一工作具有抢救性质。二是这一时期开始把“宗教”与“音乐”结合为一个边缘学科进行研究。针对过往一般音乐学者在宗教知识和宗教文化方面的不足，这一时期的研究，一些学者已开始注重对道教信仰及其文化系统中的一般知识结构的学习和运用，使得这一时期的道教音乐研究在理论性和学术性上有了新的拓展。

几乎在80年代中后期内地学者较全面地对道教音乐进行收集整理及研究的同时或先后，香港及台湾的几位学者也分别对香港及台湾地区的道教音乐，进行了较为系统和深入的收集整理和学术研究。本章后部分将作介绍。

二、　三山符箓派道乐

所谓三山符箓，是符箓派的总称。指茅山、阁皂山、龙虎山三山符箓。即上清箓、灵宝箓、正一箓。宋哲宗绍圣四年（1097）敕令龙虎山、茅山、阁皂山为经箓之山，三宗鼎立的格局形成。三宗之一的阁皂宗，由灵宝派繁衍而来，以江西阁皂山为本山，故称“阁皂宗”。灵宝派自陆修静后传承不明，隋唐时在社会上默默无闻，直到北宋时才在阁皂山出现了传授灵宝经箓的阁皂宗。到了元代，该宗渐次衰微，之后并入到了正一道。随着阁皂宗的逐步衰微，阁皂山在三山符箓派中的地位随之消失。如前章所及、明代武当山、茅山、龙虎山已是“三山嫡血派”，自此武当山实际上已替代了阁皂山的地位。所以，我们此处介绍的三山符箓派道乐，系指茅山、龙虎山武当山的音乐[①]。

茅山原名句曲山，位于江苏省西南部，是道教名山之一。据《道藏·洞天记》载，江东句曲山称谓“第一福地，第八洞天”。西汉景帝时，陕西咸阳茅盈、茅固、茅衷三兄弟（即后世所称之“三茅真君”）在此修道，终得正果，故易名为“茅山”。茅山的道教宫观甚多，其中最著名的是“三宫五观”。三宫为九霄宫、元符宫、崇禧宫，均为唐、宋以后所建。五观为德佑观、仁佑观、

---

① 应特别说明的是，此处将武当山与茅山、龙虎山符箓派并提，并不是指武当山为符箓派（事实上武当道教有其自身的特点），只是强调武当山替代了阁皂山而在历史上形成的影响和地位。

玉晨观、白云观、乾元观。从茅山的道派来看，由于茅山是众多道教大师的栖息隐居、修持炼养之地，因此而孕育和兴起了许多道派。诸如“上清派”、“灵宝派”等等，后经南梁时陶弘景统一为“茅山派”。“茅山派”历经南北朝、隋唐、五代、宋，与“天师”等符箓道派并行于世，“茅山派”主修《上清经》，兼修《灵宝经》、《三皇经》，后经著名道士王远知、潘师正、司马承祯等弘扬，茅山派理论系统、仪式规范、组织规模，宫观建筑也越臻完美。唐宋以后，南北各道派逐渐合流。元以后北方兴起“全真派”，主张儒、释、道三教合一。元成宗大德八年（1304）封张道陵三十八代后裔张与材为“正一教主”，总领三山符箓，于是茅山遂成为“正一派”为主的道场。由于北方“全真派”的不断扩大，茅山亦因“全真派”入山，而成为“三宫”沿传“正一”道统，“五观”则习传“全真”道派。在宗教仪式上，“三宫”大同小异，基本上沿用茅山的传统宗教仪式。每逢隆重的祀典日，信徒一般在宫观内诵经拜忏。社会上的人要祈福消灾，超度亡灵也上山到宫观内做。“五观”习传“全真派”，在宗教仪式上与其他各地的“全真派”基本一致。但“五观”在宗派上有些微差别：“乾元观”与“仁佑观”属“全真龙门岔枝阎祖派”（阎蓬头所创之道派），而“白云观”、“德佑观”、“玉晨观”则属“全真龙门”正宗。“三宫五观”只有“乾元观”属“子孙丛林”，其他都是“子孙宫观”。“三宫五观”都得供奉茅山祖师“三茅真君”。

茅山道教音乐以及斋醮活动，经隋唐之兴盛，在宋、元二朝又受宫廷的宠幸，文史资料颇丰。在以明正统年间版《道藏》的《茅山志》以及嘉靖中《茅山志合编》中，茅山受皇命所举行的醮事和醮事的节目次序、唱曲等，甚至醮事所用的法器、乐器、演唱和演奏人员配备等，都有较为详细的记录。如关于图醮登坛演习的茅山道士分工，就有如下记载：“唱念二十一名：知磬四名，正仪一名，表白四名，清道一名，宣读一名，训忏二名，引揖二名，手鼎二名，知钟一名，知鼓一名，侍职二名”，“内坛奏乐一十五名：云锣一名，笙四名，管二名，笛二名，札二名，板二名，鼓二名”，“外坛奏乐一十五名：云锣二名，笙三名，管二名，笛二名，札二名，板二名，鼓二名”。从以上名单可以想见当时茅山道乐之壮观场面。

从清末至日本侵华战争时期，茅山道教受到了重大破坏，宫观被毁，道士被杀害，规模锐减，已无当年三宫五观，遍布大茅、二茅、三茅等三山的宏大景象。50年代起，茅山三宫五观的道士联合起来，破除各自的门户观念，统一称为“茅山道院”，并组织起茅山道教协会，使茅山道教走上了新的发展道路。可是好景不长，十年“文革”动乱，使茅山道教又一次遭受重大破坏。令人痛心疾首的是，统一为“茅山道院”后，各宫观的科仪及经忏音乐资料都由道院集中保管，这些历经战火由道人们精心保存下来的珍贵资料，没有被战争而毁灭，却未能逃脱“文革”动乱的灭顶之灾，一把火将之焚烧殆尽。又由于茅山道院的宫观制度不同于其他一些正一道观，所有出家道士全部居于茅山，道人们所藏资料也就不可能像江南正一道散居在农村的道士那样，可以由改行、歇业，或因居住偏僻等关系，将资料保存在民间，宫观遭毁，资料也就随之消失。因此，除老道长们凭记忆记下一些经韵音乐以外，现在茅山道院极少能见到可供参阅的音乐文献资料。茅山现有老道长十余人，因文化水平不高，且体弱多病，在回忆科仪和经文上有一定的困难。可以说，保存和挖掘茅山道教音乐之传统，已成为极为现实和严峻的问题。

1987年，茅山道院与上海音乐学院及上海音像中心，联合录制了记载茅山道教斋醮科仪的电视录像资料片《茅山道教进表科仪》，其中部分介绍到了茅山的道教音乐。限于人力及其他诸多因素，这次采录还只是初步的，带有探索性的一种尝试，未能较系统地涉及茅山道教音乐之全貌。

1994年5月和1994年8月，武汉音乐学院及香港中文大学“中国传统仪式音乐研究计划”，分别对现行茅山道教音乐之状况作了田野考察及采录工作。在朱易金、杨世华、孙明才等道长的大力支持下，在茅山道院周念孝老道长、吴浩明老先生（原茅山九霄宫道士，后还俗）及部分年轻道友的通力合作下，已将目前所能唱（奏）的经韵、曲牌音乐作了较全面的收录。从已收录到的这部分茅山道乐的资料来看，茅山道乐不仅有丰富的经韵及曲牌，而且除了本山固有的属正一派的道曲外，还兼杂有不少全真派的韵曲。有关其音乐的技术分析和学术理论性研究，目前尚在进行之中，有待于不久后的研究成果来做说明。

龙虎山，又名云锦山，位于江西省鹰潭市南二十公里处的贵溪县境内。汉时张道陵曾在此炼九天神丹，丹成而龙虎现，故名龙虎山，被道教徒视为道教最早的发祥地，并尊为道教第三十二福地。自西晋以来，龙虎山实际上成了道教的中心，在道教史上有着极大的影响。特别是元朝敕命主江南道教事，后又诏龙虎山天师为正一教主，主领三山符箓，使得龙虎山在道教中的地位更为显赫，影响更大。龙虎山一带颇多宫观，其最著名为龙虎山中之“正一观”（又名演法观）、贵溪上清镇之上清宫与天师府。“正一观”和“上清宫”已基本被毁，现仅存天师府。天师府全称“嗣汉天师府”，明太祖即位后，认为天岂有师，道改授“正一嗣教真人”之号，因此也称“大真人府”。天师府是历代天师起居之所，始建于宋崇宁四年（1105），元延祐六年（1319）重建，明代和清代均曾多次修缮。府第为封建王府式建筑，气魄宏大，雄伟华丽，古朴典雅，有“南国第一家”的美称。“文革”期间，天师府被学校占用，1982 年后归还天师道徒管理，现为道教正一派祖庭。

龙虎山道教音乐历代少有系统的文献记载，只是如前章提到于清代乾隆十五年（1705），天师府道士娄近垣在他编辑整理的《清微黄箓科仪》后面，附有《金字经》、《川拔调》、《对玉环》、《清江引》、《园林好》、《十八拍》、《隔凡》、《浪淘沙》、《一封书》、《桂枝香》、《环山水》、《梅梢月》、《效丈》、《步步高》、《扑灯蛾》、《碧桃花》、《玉娇枝》等十七曲。直至 1992 年，武汉音乐学院部分教师对龙虎山天师府道乐做了一次较为全面的采录以后，对龙虎山天师道音乐才有了一个大略的了解。这次采录，是天师府中断宗教活动几十年后的第一次，带有一定的抢救性质，共收录道乐一〇六首，其中用于唱诵的经韵九十二首，用于器乐演奏的曲牌十四首。根据道人们自己的分类，这些经韵分属于十四个科仪，其曲目名称及其所使用的科仪名称见下表：

经 韵 名 称	运用之科仪名称
澄清韵、迎请师尊赞，净秽咒（共三首，经文同曲调不同）、太上起经赞。启请赞	课诵及通用韵
清水文、安灶司、五方安镇赞、中央安镇赞、安龙奠土宣意偈子	请水安龙奠土科

续表

经　韵　名　称	运用之科仪名称
步虚、三宝赞（各有三首，经文同曲调不同）、四偈炁子、符使赞（共二首，经文同曲调不同），诸真咒赞	发奏科
迎三宝赞	请圣科
斗姆十支香（共二首，经文同曲调不同）、斗姆回向赞、五星神咒赞	拜斗科
三官经诵赞（共二首，经文同曲调不同）三官法忏、三元开忏赞、三元忏赞	三官忏科
社司赞、金光咒（共二首，经文同曲调不同）、灶司赞	社司经忏科
玉皇忏	玉皇忏科
虚皇赞、瑶坛赞、帘卷赞、垂帘赞	三朝科
劝酒歌、十保歌	酌饯科
上香赞、烛香赞（共二首，经文同曲调不同）、慈航赞、弥陀赞、普陀赞（共二首，经文同曲调不同）	慈航经忏抖
三皈依赞、吟偈、歌斗章、破丰都赞、叹孤魂、四景（以上各韵各二首，经文同曲调不同）、念斗章（共四首，经文同曲调不同）、和斗章、孤魂赞、破丰都咒、五方童子引、皈依之宝赞	灵宝济炼度孤科
荡秽咒、开头赞（共二首，经文同曲调不同）、三大圣赞、召之哀音、之魂召参、叹之人生、叹四景。九光赞、开灯五方赞	召之科
开坑赞、稽首青玄赞、度幽上香赞、三大圣赞（共二首，经文同曲调不同）、叹孤咒与叹孤三杯酒（各二首，经文同曲调不同）、劝酒文	度幽科

器乐曲共有十四首：《小开门》、《望妆台》（同名异曲共三首）、《小过堂》、《山坡羊》、《小桃红》、《尺字大开门》、《乙字大开门》、《小工调》、《凡调》、《龙灯调》、《路气调》，另有一首佚名。

从音乐结构和内容上看，龙虎山天师府道乐主要为经韵音乐和曲牌音乐两类。经韵音乐中又有“弋阳腔”和“上清腔”两个腔类。“弋阳腔”是以江西弋阳（毗邻龙虎山）一带的方言、民歌为基础而形成的一种腔，这一腔类的韵

腔旋律及经韵的唱诵有很突出的地域性民俗风格，用同一基本旋律的腔型套用不同经词之经文的同曲异词现象比较普遍。经韵多为自由散起的起腔格式。这一腔类多在弋阳籍和相邻地区籍道人中流传，主要用于乡间道场。“上清腔”是天师府道乐的主要韵腔，风格上与“弋阳腔”有一定的差别。韵腔旋律以“羽”音作调式音为常见，音乐形态上具有江南民间音调及本地民间音调的特点。曲牌音乐于数量上所占比例不大，但使用灵活富于变化且具有很强的功用意义。常用曲牌有《小开门》、《山坡羊》、《望妆台》、《小桃红》、《小过堂》等。

龙虎山天师府道乐是一个成分繁杂的多元体，从其构成因素上可见其有如下几个显著特点：一、具有道教固有特色的韵曲，如《步虚》、《荡秽咒》、《太上启经赞》等；二、带有佛教色彩的韵曲，如慈航经忏科中的《上香赞》、《炉香赞》、《慈航赞》、《弥陀赞》、《普陀赞》等；三、兼容有儒释道内容的韵曲，如《送孤魂赞》、《度孤三杯酒》等；四、具有民间世俗意味的韵曲，如《劝酒歌》、《十保歌》等；五、与传统戏曲及民间器乐曲牌相联系的韵曲，如曲牌《小开门》、《山坡羊》、《大开门》、《小工调》、《凡调》等。由于龙虎山为正一道祖庭，历史上曾提举三山符箓，统管江南道教，其斋醮乐广传远播。近至江浙，远及崂山、武当山等地都有龙虎山道乐的踪迹。

1993 年，武汉音乐学院在前期田野采录工作的基础上，将资料整理汇集，由王忠人任主编，向思义任副主编，由刘红、史新民、周振锡、向思义、王忠人采录、记谱、编辑，出版了《中国龙虎山天师道音乐》一书。这本书以乐谱为主体，前面有一个概略性的文字介绍。限于客观条件，主要是老道长们尚不能在较短时间内，完全恢复对天师府科仪音乐的记忆，因此这本书不是（实际状况也不可能是）天师府科仪音乐的全部。继这本乐谱出版之后，香港中文大学音乐系曹本冶和刘红，于 1994 年合作完成了《龙虎山天师道音乐研究》一书，这本书以学术理论性为主，分“概述”、“龙虎山天师道科仪音乐及类别”、“龙虎山天师道音乐形态分析”、“龙虎山天师道音乐特性及其文化分析”、“龙虎山天师道弋阳腔与天师道上清腔之比较研究”、“龙虎山天师道音乐发展中的问题”等六个章节，对龙虎山天师道音乐作了较为系统的研究。此外，龙虎山

道教协会与武汉音乐学院于1993年联合制作了《中国龙虎山天师道音乐》盒式录音带一盘，选取了有代表性的经韵和器乐曲牌共十五首，公开出版发行。

天师府府内的邱裕松、何灿然、汪少林等老道长及民间火居道士张成炎等道长，对恢复龙虎山天师府的科仪及其音乐，作出了历史性的巨大贡献。这些老道长自乡间村里返回天师府后，一面协助道协尽快地恢复天师府的宗教活动，另一方面积极地带徒传道，毫无保留地将自己毕生所习之经韵道法传授给初入道门的年轻道徒。短短的三五年内，使天师府的教务活动大为改观，不少年轻道徒已成为天师府内的骨干成员。甚为遗憾的是，汪少林道长已于1993年仙逝，许多经韵和科仪，汪道长还未及传授给门徒，他的逝世，是天师府的一大损失。

武当山位于湖北均县（今丹江口市）以南，发源于秦岭，为大巴山北脉。自东汉末道教形成后，武当山便有“道山”、“仙山”之称，为神仙羽士修炼之地。唐贞观年间（627—649），均州太守姚简奉诏在武当山修建五龙祠，相传，道教所奉真武大帝曾在此得道飞升，唐代即在山上建庙奉祀。元朝统治者由于发祥于北方，因此对北方尊神真武大帝尤为信仰。元成宗大德八年（1304），加号真武为“玄天元圣仁威上帝”，元仁宗出生于三月初三，恰应真武神降辰，故每当天寿节，先遣使到武当山设醮祝禧。使武当山得以与正一道本山龙虎山并提。明代以前，武当山为正一派，先后有“大茅派”、“三茅派”等正一道派传入武当山。全真道进入武当山的时间大约在明洪武年间（1368—1399），据传为龙门派正宗四代传人丘之清来武当住持五龙宫。

对武当山道教音乐的研究，是“文革”以后最早开始对道教音乐予以研究的项目之一。早在1986年，当时的《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部及武汉音乐学院部分师生，在武当山道教协会的组织与合作下，对武当山的道教音乐进行了采访、搜集和整理研究。这一工作分初访普查、采录收集、记谱整理、复核补遗四个阶段和步骤，历时一年余，于1987年出版了《中国武当山道教音乐》一书（史新民主编）。该书的主体为八十余首武当山的韵腔及曲牌曲谱，另有概述、乐种（腔种曲种）、释文、腔曲注释、道人小传等文字及照片。作为中国大陆当代史上第一部宫观音乐专著，该书的出版，在海内外产生

了较大影响。1987 年 9 月在武当山紫霄宫召开的全国宗教音乐编辑工作会议上，作为先行实例，武当山道教音乐的收集和整理工作经验，在会上作了交流和介绍，对之后全国性道教音乐的收集和整理，产生了积极的影响。《中国武当山道教音乐》作为一个良好的开端，引发了对该课题更广泛的研究。1991 年，武汉音乐学院应届硕士毕业研究生刘红，以《武当山道教音乐研究——兼论“武当韵”》为题，获得了硕士学位，这也是中国内地第一位以道教音乐作为研究方向的硕士毕业生。在这篇毕业论文里，作者结合武当道教史、武当道教特征及音乐文化特征，提出了“武当韵”这一理论构想。此后，1993 年，曹本冶与蒲亨强合著的《武当山道教音乐研究》一书在台湾出版，该书从武当山道教的沿流沿革、武当山道教科仪类型及其音乐特征、武当山道乐分类的超地域风格、武当道乐的构成及渊源等方面作了较系统地研究，并强调了武当山道乐具有超地域风格的这一理论观点。

综合对武当山道教音乐的实地考察和理论研究的认识来看，以其活动范围和演唱风格，可将武当道乐分为“山上宫观派”和“山下火居派”两个部分。“山下火居派”（即属正一派的火居道人），它的活动范围主要在武当山周围的乡镇，其音乐主要用于为民间举行的各种斋醮法事之中，表演对象多是俗民百姓，属于宗教外部的活动。“山上宫观派”是指武当山上的宫观道乐，其演唱者是全真、正一道士兼而有之（数量上以全真道士为众）。虽然道派不同，但因两者长期联堂共事法事，同住宫观，其音乐风格已融为一体。“宫观派”演唱对象主要是神灵，一般用于日常修行法事和祀典，属于宗教内部的活动。

武当山道教音乐既有“歌”也有“乐”，在科仪中还穿插以“步罡踏斗”等舞蹈动作，可称得上是“歌、乐、舞”三位一体的艺术形式。

武当道乐的整体构成分“韵腔”（道人称“韵子”）和“曲牌”（道人称为“牌子”）两大部分。根据演唱（奏）场合与对象的不同，又将“韵腔”分为“阳调”与“阴调”，“曲牌”分为“正曲”与“要曲”两小类。“阳调多用于殿内祀典，配合课诵、演法，其对象是“神”，是在宗教内部活动中应用的歌曲。“阴调”用于殿外的斋醮道场活动，如赈济、施食等，其对象是“人”，是宗教外部活动中应用的歌曲。正曲主要用于为神灵做法事。要曲主要用于为俗

民做道场，有时也作娱乐性演奏。

武当山经韵音乐主要是“全真正韵”，即道内习称为“十方韵”，同时，由于受地域文化和自身历史传承的影响而逐渐形成的地方性特点，又使武当山道乐带有较强的个性色彩，构成了既有统一于“十方韵”风格特征的共性，又具有地方性特点之个性的地方道教音乐，即所谓“武当韵”。

从已有学术性探讨之结果观之，武当山道教音乐具有如下特点：一、武当山道乐构成的主要成分是古代音乐、宫廷音乐和民间音乐。但各种成分所占比例、吸收途径，吸收融化之方式等问题尚待进一步研讨。二、武当道乐形态和风格的一般特征，主要偏重于我国南方一带音乐的风格色彩，并带有一定的楚文化艺术精神。火居道音乐则更多地含有当地民间音乐的因素。三、特别值得提及的是，武当道教历代与皇宫保持着密切的联系，武当道乐至今在形态和风格上仍保留着相当程度的古乐和宫廷音乐因素。四、道教中的全真、正一两派，虽有基本相同的教理教义，但作为分离着的独立个体，各自又有自身的教派特点，特别是体现在音乐艺术上的个性色彩，更是明晰可见。然而，在武当山道乐中，全真、正一以及火居这三派长时期地互有往来、互相渗透，以至彼此间区别甚微，交错混融为一体，形成了道乐体系中独一无二的“三派合一”的风格特征。五、武当山从地理位置上看，正处于我国南北交汇线上，历史上这里也是南北文化的汇合撞击点。这样的特殊地理环境，使得武当道乐在其漫长的发展过程中，受来自于南北双边的交错影响，逐步形成了武当道乐之“南北混融”的音乐文化色彩。

武当山已故道长喇万慧（1902—1991），八岁时就入武当山金顶出家，几十年的道观生涯，喇道长不仅熟读《四书》、《五经》，精通道教科范仪式，而且管、钹、铙、鼓等乐器和法器均会熟练演奏。对于经忏韵腔、器乐曲牌、法器牌子以及步罡踏斗的禹步，降妖破邪的各种符咒，从都讲到高功的各种基本技艺皆已通晓，并运用自如。1986 年，喇道长积极配合武当山道教音乐的收集采录工作，在与方继权、何本灼、吴理瀛、周炳相等道长的通力合作下，使《中国武当山道教音乐》一书得以顺利出版，对保存和发扬武当山道教音乐文化，

作出了重要的贡献[①]。

三、 江南正一道音乐

追溯历史，正一道始于汉末张道陵的“正一盛威之道”，即时下所说的“五斗米道”。东晋南北朝称“天师道”。尊张道陵为“正一平炁三天之师”。《元史·释老传》曰：“正一天师者，始自汉张道陵。”自张道陵第四代孙张盛于曹魏间从汉中还居江西龙虎山，开正一宗坛，其子孙世居山中，传衍道教。唐宋以后，龙虎山便成了正一道的活动中心。宋理宗敕命三十五代天师张可大提举三山符箓兼御前诸宫观教门公事，龙虎山正一天师从此遂为统领上清、灵宝等江南符箓诸派的地位。元成宗大德八年（1304）授三十八代天师张与材“正一教主，主领三山符箓”。正一道名遂正式形成。由于三山符箓实指江南一带以符箓为主之宗教，因而正一道的形成，事实上就是江南道教的统一命名，统归龙虎山天师府的领导，并以之与北方的全真派相对。

正一道以斋醮、符箓见长，其斋醮音乐尤为丰富。体裁上正一道音乐分声乐和器乐两大类，声乐有“颂”、“赞”、“步虚”、“偈”等格式。器乐有鼓乐、吹打乐及合奏等多种形式。音乐的演奏可根据主持醮仪的高功行法动作的需要，采取坐乐和行乐的形式，并根据动作变化，灵活地在音乐伴奏中加以旋律润饰、加花、变奏等。正一道音乐的显著特点是具有鲜明的地方性。不少宫观的道乐，虽然在总体风格上有一定的趋同性，但其行腔、旋律装饰都带有当地地方音乐的特点而呈现出求异性。同一法事中字词相同的经韵，由于各地采用了不同的音调配曲，因而“同名异曲”现象较普遍。如同一首唱偈，上海正一道士演唱时具有“江南丝竹”音乐风格，苏州正一道士演唱却带有浓郁的苏州腔（吴

---

① 本节参引资料：
周振锡、史新民等著：《道教音乐》（第九章），北京：燕山出版社，1994 年。
刘红：《探索武当山道教音乐之地方性》，载《民族民间音乐》1988 年第 3 期。
王忠人主编：《中国龙虎山天师道音乐概述》，北京：中国文联出版公司，1993 年。
中国道教协会、苏州道教协会编：《道教大辞典》，北京：华夏出版社，1994 年。

腔）韵调。不仅如此，正一道士还直接吸取民间音乐用于斋醮，以使正一道音乐顺应民俗之需要。陈国符在《道乐考略稿》中就曾说过："江南正乙教道士斋醮，唱昆曲，奏粗十番锣鼓。"许多民间传统音乐曲牌，如《将军令》、《十八拍》、《水龙吟》、《清江引》、《山坡羊》、《小桃红》等都被吸收入正一道音乐之内，发展成为正一道乐曲牌。不少正一道士音乐技能高超，演奏技巧娴熟，他们在醮仪中的演奏，不仅是一种宗教活动，而且是一种颇具感染力的艺术表现形式。除前一节已介绍过的三山符箓派的茅山、龙虎山外，江南一带负有盛名的正一道宫观还有上海白云观、苏州玄妙观等等，下面分别对其音乐作介绍于后。

上海道教在唐宋时期已初具规模。据《松江府志》记载，松江"仙鹤观"建于宋绍兴三十一年（1161）嘉定"集仙宫"建于南宋理宗绍定戊子年（1228），上海十六铺附近的"丹凤楼"建于宋咸淳八年（1272）。唐宋时期的上海道士，有的受到茅山影响，有的受龙虎山的影响，并且同当地民众的生活关系密切。特别是宋元年间，道院制度形成后，上海道教在家悟道，农忙务农，农闲行道，蔚然成风。

上海地区的道教，目前主要是正一道。但早年上海也曾传布过全真道，以"海上白云观"为其代表。"海上白云观"即现在的上海白云观，在今老西门西林后路一〇〇弄八号，现为上海市道教协会所在地。白云观建于清光绪八年（1882），由全真道士徐至成募建，原名雷祖殿。光绪十二年（1886）和十九年（1893）两次扩建，先后建成斗姆殿、斋堂、客堂和三清殿、吕祖殿、邱祖殿等。光绪十四年（1888），徐至成在北京请得明版《正统道藏》八千余卷，于藏经阁供奉，故改雷祖殿为"海上白云观"，即北京白云观的下院。此后，由于清末动乱的直接影响和宫观自身管理不善，至1949年以前，白云观一直处于道俗混杂，十分困难的境地之中。1949年后，白云观曾一度恢复了道教丛林的纯洁面貌，后遭"文革"毁灭性地被破坏而停滞多年，自1978年始，又重新开始恢复了上海的道教活动。

现在的上海道教包括白云观在内，属正一道系统，其音乐也充分体现了南方尤其江南正一道科仪音乐的特色。形式上，上海正一道音乐有声乐和器乐两

大部分，声乐、即韵腔，根据曲牌名称不同，可分为步虚、颂、赞、偈等形式。常见曲目有《步虚》（若干首）、《祝香颂》、《香赞》、《香偈》、《香水偈》、《送表偈》、《献供偈》、《三宝偈》，以及其他诸如《风入松》、《三信礼》、《三符命》、《上斋》等。其诵唱方式有咏唱、吟唱、念唱等。器乐又有细乐和粗乐之分，细乐由笛、箫、二胡、三弦、琵琶、阮等乐器加上钟、鼓、铛、薄镲等打击法器组合而成；粗乐由唢呐、锣、平锣、铙、钹、镲等乐器和法器组合而成。无论细乐还是粗乐，钟鼓在仪式中均起着总指挥的作用，仪式结构的调整、韵曲节奏的快慢、道场情绪的抑扬等等，都由钟鼓来指挥、协调和控制。从音乐风格上看，上海市区道士与浦东区道士所唱奏的韵曲略有差异，在韵曲旋律和节奏等基本要素相同的前提下，市区道士之演奏风格趋于细腻、庄重、典雅，钟鼓的板眼分明，不多加花；而郊区道士的演奏则趋于紧打慢唱；具有清新、活泼、欢快明朗的风格和较浓的生活气息，这与道士们长期生活于乡间，其宗教仪式具有民俗性的这一特点分不开。概而言之，上海道教音乐的特点主要体现在以下几个方面：

（1）曲调起伏连绵，婉转曲折。

（2）唱腔中句与句之间，用曲调型的伴奏加以连接，使唱腔的层次分明，演唱者有足够的呼吸。

（3）首句的曲调，往往使用不同于后面反复咏唱时的曲调，有时甚至在反调上起句，慢慢转入正调，造成曲调和调性上的变化。

（4）曲调中增加较多的装饰音，又称“加花字眼”，曲调速度比较缓慢，音乐比较庄严华丽。

（5）伴奏乐器除了以曲笛、钟鼓为主奏乐器外，还比较注重拉弦和弹拨乐器的运用，使音乐更加优雅而丰满。

20世纪的上海道士是“高”（二十六代）、“宏”（二十七代）、“鼎”（二十八代）、“大”（二十九代）的法名辈分，因此，可以认为，现存的上海道教音乐，已传承了近三十代。当然，近一百多年来，上海的社会生活有过急剧变化。上海道教在适应社会变化过程中，从仪式到音乐也更加注重为群众所喜闻乐见。因而，上海道教音乐同民间音乐的关系，特别是与江南丝竹的关系更为

密切，形成了具有上海风格和特色的道教音乐。

自1983年始，上海市道教协会会同上海音乐学院民乐系部分学者，一方面抢救存在于老道长们记忆中的曲谱，一方面将科仪音乐加以整理，并摄制成《中国道教斋醮》录影带。1984年制成第一集，即“上海卷一”《净坛科仪》；第二集，即“上海卷二”《进表科仪》；1986年制成第三集，即“上海卷三”《全真坤道进表科仪》。于1986年7月向国内外作公开发行。当时为上海音乐学院民乐系教师的陈大灿先生，在收集整理上海地区道教音乐的同时，即开始对道教音乐作学术性探讨，并在有关学术刊物发表论文，呼吁对道教音乐进行抢救、整理、研究，在学术界产生了一定影响。现任中国道教协会副会长、上海市道教协会会长的陈莲笙道长，不仅是享誉海内外的道教文化学者，而且精通道乐，尤以鼓技为高超，是上海道教界资历最深的前辈。

苏南的苏州、无锡等地也是正一道活动的中心地。苏州的玄妙观始建于西晋咸宁二年（276），为正一丛林，其道士以擅长道乐的文班著称。民国期间，苏州道教音乐一度盛行，原有道士应承不了信徒的需求，1915年道士曹冠鼎、戴啸霞等办起四个道乐班，传授弟子。20世纪40年代道士赵子琴、朱培基、许吟梅、华丽生等人主办“守玄禊集庐”、“云岌社”、“亦玄研社”、“察玄同研社”等组织，传授道乐，促进了苏州道乐的发展。道士曹希圣还于清嘉庆四年（1799）编辑了《钧天妙乐》、《古韵成规》、《霓裳雅韵》三集道乐曲谱。无锡从18世纪中叶到19世纪30年代，也相继出现了一批道教音乐人才，如高新甫、徐仁志、袁亭枚、尤庭芳、朱逸亭、陆逸卿、谢桂初等。1947年10月上旬，上海“沪社”举办音乐演奏会，还邀请了无锡“天韵社”古乐组阚献之、朱勤甫、支廷祯、尤墨坪、王云坡、田琴初、王士贤、赵锡均、谢濂山、伍丁初等十位演出梵音、丝竹锡鼓，并由上海大中华唱片公司录制了唱片。

除了在宫观活动的道士外，在苏州、无锡一带还有一些居家的应敷道士，这些应敷道士大多于少年时进道观当过学徒，除学会唱赞、法事外，大量时间花在学习梵音、锣鼓演奏方面。首先从吹笛开始，以至吹、拉、弹、打都能应敷。这些应敷道士农忙时务农，农闲时便从事一些道教法事活动。

苏南道乐分声乐与器乐两个部分。声乐即经忏曲，主要用于诵经拜忏之中，

曲目有：《香赞》、《经赞》、《王灵官诰》、《开经》、《谈经》、《香偈》、《水偈》、《大香赞》、《玉清符》、《送符偈》、《天师颂》、《解座偈》、《唱道》、《熏坛咒》、《化坛卷帘符》、《瑶坛偈》、《分灯》、《金玉科》、《降圣偈》、《玉炉香》、《洛阳歌》、《十献》、《水龙吟》、《新水令》、《卫灵咒》、《发炉》、《开天符》、《焚香颂》、《飞神颂》、《步虚颂》、《出堂颂》、《四结愿》、《结坛》、《转简偈》、《烧香颂》、《朝咒》、《焚词颂》、《祝寿》、《初拈香》、《二拈香》、《三拈香》、《慢忏》、《拗十方》、《穿步虚》、《送三宝》、《祭火官》、《火司朝结坛》等。器乐曲依乐器和演奏形式不同而有笛曲、吹打曲两类之分。笛曲见诸于《钧天妙乐》、《霓裳雅韵》等乐谱集中的约有九十六首，其中《钧天妙乐》上部载有《清江引》、《一封书》、《柳摇金》等曲二十四首，称作“小笛曲”。《钧天妙乐》中部载有笛曲十一首，称作“中笛曲”，如《大川拔掉》、《素玉姣枝》、《大挂枝香》等。《钧天妙乐》下部所载笛曲，篇幅长大，最长者可演奏达一小时之久，故称“大笛曲”。“大笛曲”有七首，如《醉仙喜》、《大玉姣枝》、《大青鸾舞》等。《古韵成规》载有笛曲二十六首。《霓裳雅韵》载笛曲二十八首，由于这些笛曲普遍运用了“凡”、“乙”两音，故统称为“新笛曲”。这些笛曲中，有些根据科仪需要，通常套以数件弦乐器或小件打击乐器合奏，变成了一种丝竹音乐式的演奏形式。吹打曲一般采用吹管乐器、打击乐器和部分丝弦乐器合奏的形式，根据乐器的不同组合，吹打曲又分为：

不用鼓段的小型吹打。曲目有《步步高》、《雁儿落》、《金字经》、《山坡羊》、《浣溪沙》、《大浪淘沙》、《走马》、《沽美酒》、《剔银灯》、《醉仙喜》、《滚绣球》、《石榴花》等，多以单个曲牌的反复变奏或联缀而成。

用鼓段的吹打套曲。其中又有：一个鼓段的套曲，曲目有《一封书》、《滚绣球》；两个鼓段的套曲，曲目有《满庭芳》、《青鸾舞》、《暖融融》、《四边静》；三个鼓段的套曲，曲目有《甘州歌》、《喜鱼灯》、《泣颜回》等。这种形式的吹打曲中的鼓段，一般为同鼓或板鼓独奏的段落。

以上两种器乐形式，即是苏南一带道士所称的“梵音”，民间艺人称之为“十番鼓”。使用的乐器通常有管乐器如曲笛、箫、笙、唢呐等；拉弦乐器如二胡、板胡、提琴等；弹拨乐器有琵琶、三弦、双清、阮筝；打击乐器有铜鼓、

板鼓、点鼓、简板、云锣、锣、钹、木鱼等。其中笛和鼓为主奏乐器。

此外，还有使用锣鼓段的吹打套曲，民间称之为“十番锣鼓”。其特点是在套曲中，通常插入由多种打击乐器合奏的段落，所用乐器主要有：云锣、拍板、小木鱼、双磬、铜鼓、板鼓、大锣、喜锣、七钹、小钹、中锣、春锣、内锣、汤锣、大钹等。代表曲目有《十八拍》、《下西风》、《万花灯》、《将军令》等。特别是《将军令》一曲，曲调雄壮、节奏欢快，在道教斋醮法事中多用来烘托召神遣将的庄严场面。

另有纯粹由打击乐器合奏的“清锣鼓”。其中短的由钟、磬、钹、鼓敲击的鼓点和鼓段，长的有由粗锣鼓或细锣鼓乐器合奏的大型套曲，主要代表曲目有无锡正一道士演奏的“十八六四二”等。

苏南正一道音乐传统所使用的记谱方式有两种，即“工尺谱”和“锣鼓谱”。工尺谱与我国民间流行的以“上”字作“1”的谱式相同。锣鼓谱采用苏南方言字音来记录打击乐音响，一般用“七、内、同、王”等状声字，分别表示齐钹、鼓锣、铜鼓、大锣等打击乐器所发出的声音。演奏时，依照一定的固定程式和节奏，组合成特殊的锣鼓段落。

从乐器的演奏及师承关系上看，苏南正一道音乐有如下一些特点：

技术高超的鼓艺。苏南正一道所用的铜鼓，高木框，中间略宽，成桶形，两端蒙牛皮，槌用红木制成。演奏时，空悬在木制的三脚架上，用双槌敲击。板鼓，又名单皮鼓，形制如厚木框，一面蒙猪皮，双槌用藤条制成。演奏时鼓身空悬在木条或竹竿制成的三角架上。同鼓与板鼓多由一人兼奏。通过演奏者的控制，可在鼓上打出快慢、轻重、音色对比和节奏变化等艺术效果，以达到“慢如泉水叮咚”、“中如江涛滚滚”、“快如暴风骤雨”等意境。

转调自如的笛，其形制为曲笛（亦称“昆笛”），开孔距离相等，演奏者可根据这一特殊形制，变换嘴离笛眼的位置以及灵活的变指手法，自如地进行转调（习称“翻调”）演奏，可分别吹奏出 C、D、E、F、G、A、B 等七个调。

特殊表演的飞钹，其场面非常壮观。所谓飞钹，即是用两只或四只（多时可达七只）铜钹，使其作上下飞舞，或前后左右上下旋转，或使七只钹瞬间停留在另一持钹手上重叠旋转。飞钹表演旨在悦神、避煞，增强醮坛气氛。一般

在午坛“大司朝”中，穿插于只“发符”召神遣将时表演，分为上、下两半套。上半套用两至四只钹，用棉布带系住，表演程式有“开四门”、“花篮”、“翻钹口”、“顶手指”、“镇坛”、“橱头”、“双避煞”、“绕头劲”等。下半套用四只至六只钹，不系带，表演程式为“下水塔”、“幢宝塔”、“元宝锥”、“飞钹”等。伴奏乐器有三弦、提琴、鱼板、板鼓、大锣、月锣、星锣、长招军等。上半套伴奏音乐随表演任意发挥；下半套一般用笛曲《泣颜回》、《小玉姣枝》、《紫花儿》、《素步之娇》、《水龙吟》、《将军令》（中段）等。

严格的师承关系和训练方式。苏南正一道科仪音乐的传承，有义子关系和师徒关系两种，尤以父子关系为多（无锡道士阿炳即属此种关系）。因有家学渊源和严格的传统训练方式，苏南道士一般都具有较高技艺。道士学艺与戏曲科班相似，从十一二岁开始，勤劳苦练二三十年。他们往往深夜练吹闷笛，在墙壁上练习敲云锣，用铁槌敲石礅练习击鼓，不论寒暑始终如一。

此外，苏南道乐在演奏上采用的“拆头”、“隔凡”及“板式变化”等手段，也很有特点。所谓“拆头”，就是在吹打曲旋律部分的某些乐句之间，暂停管弦乐而插入打击乐片段。一般是轻拍入，重拍收，最后一拍重击一声结束“拆头”。一般来说，情绪悠缓的乐曲“拆头”较长，紧张热烈的乐曲“拆头”较短。“隔凡”是苏南道乐中惯用的一种旋律调式变换手法。“凡”为工尺谱中的一个谱字，即简谱中的“4”音，“隔凡”即是将旋律中的所有“工”音（即简谱中的“3”），全部改奏成“凡”（即“4”）音，由此而改变旋律的调式及调性。如原曲为小工调（D 调），经“隔凡”演奏后，即转入正工调（G 调）了。“板式变化”有“加眼”和“抽眼”等手法。所谓“加眼”，即将原为二拍子节奏的“中板”曲牌放慢一倍演奏，使其成为四拍子节奏的“慢板”曲牌。“抽眼”与“加眼”正好相反。

20 世纪 50 年代，曾有过一系列对苏南道教音乐进行收集、整理、研究的成果面世。1950 年，北京中国音乐研究所杨荫浏、曹安和曾对无锡流传的道教“梵音”进行收集整理。1956 年至 1958 年间，中国舞蹈艺术研究会和扬州市文联，分别对苏州、扬州等地的道教音乐进行了收集和整理，陆续编印出《苏南吹打曲》、《苏州道教艺术集》、《扬州道教音乐介绍》等书。特别是《苏州道教

艺术集》一书，集中了部分专业艺术工作者，于1956年8月冒着酷暑到苏州，在苏州市文化局的协助下进行了道教乐舞的收集和整理工作。此次调查研究的工作分两个部分：一是把道教的演法活动（即打醮）用16厘米胶片拍摄下来，作为研究的记录材料。二是收集了苏州道教的建筑、神像、雕刻、版画、神画、音乐等材料，编成了《苏州道教艺术集》一书。音乐在该书中占有较大比重，编者从苏州道乐的形态描述，苏州道乐与诸种音乐文化的关系等方面作了初步的探讨，并附录了部分科仪音乐乐谱。1979年冬，道教界金钟英等老艺人把收藏多年的珍贵音乐资料汇编成《苏州道教音乐选》，收集道乐韵曲四十八首。这些均是近代对苏州道乐进行研究的珍贵资料。1992年，苏州市道协录制了《霓裳雅韵》道乐磁带一盒。

苏南一带是道乐人才辈出的地方，如无锡近代道士高新甫、徐仁志、袁亭枚、尤庭芳、朱逸亭、陆逸卿、谢桂初、华彦钧、朱勤甫等，苏州道士赵子琴、朱培基、许吟梅、华丽生、毛仲青、史兰亭、周祖馥、毛良善、薛剑峰等，不仅在道乐方面有较深造诣，而且对继承和发扬苏南道教音乐作出了重大贡献，现今苏南一带所使用的道乐，大都是由上述道长口传身教而保存下来的[①]。

四、 北方全真道音乐

全真道是一个注重修身炼养实践的道派。与此特点相适应，全真派道乐与重斋醮尚符箓的正一派道乐相比较，则显其具有幽深典雅、朴素深沉的个性特征。

全真派音乐，主要用于修持、庆祝和祈祷等法事之中。这些法事如：修持法事有“早坛功课”和“晚坛功课”，是金代王重阳祖师创立全真道，建立丛林制度以后才实行的，凡出家住观的道士，一定要早、晚两次上殿诵经，所以

---

① 本节参引资料：
陈大灿：《道教音乐初记》，载《道协会刊》1984年第13期。
伍一鸣：《江南道教音乐的由来和发展》，载《中国道教》1989年第1期。
张凤麟：《苏州道教音乐浅析》，载《中国道教》1990年第4期。

又叫“日诵功课”，早坛功课经为延生保安，晚坛功课经为超济阴凝；庆祝法事是庆贺神仙、祖师的圣诞，如正月初九是玉皇圣诞，正月十九是邱长春真人圣诞，二月十五为太上老君圣诞，三月三是真武圣诞等。每逢这些节日，都有大规模的庆祝法事；祈祷法事为祈晴祷雨、祈祷和平、消弭灾厄，超度亡灵，赈济孤爽，如“放施食”、“上祖师表”等。配合各种法事，需奉诵专门的经文。

全真派道乐始于何时，目前尚无确考，但规范、统一于全真道内所使用的音乐，理应是在王重阳创立全真道以后才逐步形成的，并与其他道派音乐同一源宗。起初是受原始巫祝乐舞的影响，后又历经各历史时期的发展和演变，逐渐理顺成形，最终因教派和分野而形成了具有全真道自身特点的全真派道乐。

全真派道乐以声乐形式为主体，另有以打击乐器为主的器乐形式。声乐演唱形式有独唱（主要是高功、都讲担任）、齐唱和散板式吟唱；器乐形式以合奏为主，少见有独奏或重奏形式。日诵早晚功课，全为声乐咏唱，有钟、鼓、木鱼、铃、铛、钹等小件法器伴奏，有些宫观加有笙、管、笛等管乐伴奏。庆祝法事和祈祷法事以声乐形式为主，间或有规模较大的宗教乐舞场面，配合这种舞蹈，往往有鼓、大铙、大钹等大件法器以及少许吹管乐器加以伴奏。法事进行过程中，有时还穿插演奏一些相对独立的器乐曲牌，如“铙镲牌子”及各种短小的“耍曲”等。

据全真派的一些老道长介绍，全真派的经韵音乐以往是不用乐器伴奏，而只用法器伴奏的[①]。用于经韵乐章伴奏的主要是小件法器，有铛子、镲、木鱼、鼓、钟、磬等。于经韵乐章之外，用于庆祝、祈祷等法事的舞蹈场面，过场伴奏的乐器多用大件法器，有钟、鼓、磬、大铙、大钹、大木鱼、铛、镲、铃等。近代全真派道乐又加入了少许吹管、弹拨及拉弦等乐器。

全真派的道乐乐谱，历代少有记录，见诸文字记载的资料也较少。唯有前及在清代后期由四川成都二仙庵雕版印刷的《重刊道藏辑要·全真正韵》，为

---

① 中国道教协会副会长闵智亭大师、武当山老道长喇万慧、山东崂山太清宫匡常修道长都曾有过此言。

目前尚能见到的最完整的一部全真道乐谱辑。该乐谱早在清代就是全真派各宫观的通用乐谱并沿用至今。由中国道教协会副会长、中国道教学院副院长闵智亭道长收藏的“陕西都城隍庙大清乾隆五十八年（1783）十月吉日刊造”的“太上玄门功课经”，开经诵咏的“澄清韵”、“吊挂”、“启请”、“步虚”、“下水船”、“小赞”等之经韵唱词，与这本《全真正韵》完全一样；当今我国内地全真派各宫观所用的《玄门日诵早晚课》、《萨祖铁罐施食祭炼科范》中的多数经韵唱词，亦与这本《全真正韵》完全一样。然而，这本《全真正韵》记谱，只有法器的击奏点数和不甚严密的“板、眼”，而无韵律腔调，离开经韵老师的亲传嫡授，仍不能拿来依谱演唱。

有幸的是，当代高道，首屈一指的经韵大师、道教学者玉溪道人闵智亭，以其博深的学识和音乐才能，将这本《全真正韵》完整地继承下来，除基本唱全全书的五十多首“全真正韵”外，还整理校正补充了各全真宫观通用的“全真韵”十五首，用于培养新一代青年道教经韵师和宫观宗教科仪法事。

玉溪道人闵智亭，原籍河南南召县，生于1924年农历二月十五日，年十八岁时，因日寇侵华，人民流亡而辍学。由于家学渊源，自幼养成民族自尊心理，有出世之想，故投奔华山毛女洞出家为华山派黄冠，拜师刘礼仙道长，又从著名高功赵理忠道长学经韵。1946年春，玉溪道人踏上南下参访的道路，首至武昌长春观，担任过高功、号房、巡察等执事。1947年，玉溪道人离开武昌去上海、杭州。在杭州幸遇书画造诣很深的清白道人周济，虚心向其求教；相继又结识了半角山房古琴大师徐元白，向其学习古琴艺术；又从玉皇山监院李理山道长学习天文星象学及奇门遁甲。1949年冬，玉溪道人重返上海白云观，参与该观珍藏之《明正统道藏》的修补工作，有幸结识道教仙学大师陈樱宁先生和其他著名道教学者。1951年秋，玉溪道人离沪回西安八仙宫，任知客、总理、都管等首领执事。1956年夏，复归西岳华山，1962年参加华阳县文史研究会工作，整理地方史志资料。1978年开始常住华山之麓的玉泉道院，诵习经典，重临醮坛，焚香抚琴，展纸作画，吟诗书法，练剑健身，俨然住世半仙。1985年秋，玉溪道人应中国道教协会之请赴北京，主持“道教知识专修班”教学工作。同年冬，当选为中国道教协会常务理事、副秘书长。1989年中国道教文化

研究所、中国道教学院相继成立，玉溪道人被选任为所长和常务副院长。同年冬，全真第一丛林北京白云观开期放戒，玉溪道人被礼请担任大师，并应邀赴加拿大讲学、布道。1992 年，玉溪道人当选为中国道教协会副会长。玉溪道人以其远见卓识，在著名道教学者李养正先生的支持下，适时地将嫡传之五十多首《重刊道藏辑要·全真正韵》及自己整理校正的十五首“全真韵”传唱下来，嘱托武汉音乐学院道教音乐研究室同人录音、记谱、编辑，由中国文联出版公司于 1991 年出版了《全真正韵谱辑》一书，为丛林道众贡奉了一授受之本，为宗教界、音乐界的学者提供了一份翔实的资料。

全真诚道乐最首要的特点是统一性和相对稳定性。自王重阳创立全真十方丛林制度以来，其教规教义非常严格，教徒们墨守成规，虔诚专一。音乐的传承也异常地规范、严谨。通行于全真道内的音乐以《全真正韵》亦即道内习称的“十方韵”（意为十方丛林通用韵）为范本，各宫观准规严行。经韵传承，全凭上师秘传，口传心授，故音乐形态上有着高度的统一性。从现今国内各主要全真宫观的音乐上观察，各地所诵之“十方韵”无论是韵腔风格，还是具体的旋法、节奏仍大同小异。又加之受教内清规戒律的影响，对所诵经韵教徒都怀有几分神圣的心理，故而，其传承过程严谨、保守，有“死全真”之称，即全真派道乐不得随意改动。

全真派道乐虽有上述这一特点，但也并非是一成不变的。各丛林宫观受地域性社会文化的影响，客观上迫使其不得不改变或调整原有的固有音乐形式，以顺应当地民众的习俗好尚，取得“喜闻乐见”的传道效果。主观上，有选择地、有局限地吸收或利用一些当地民族民间音乐文化，以补充和丰富自身的科仪音乐内容，这也是其长期植根于本土，扩大教派影响的有效方式之一。因此，全真派道乐除沿用通行于十方丛林的“十方韵”外，各地宫观以本地语言和民间音乐的基本特点，形成了有各自个性特征和“地方韵”，构成了以“十方韵”为总体特征，以“地方韵”为地方色彩个性的全真派道乐系统。目前，在教内较有影响的“地方韵”大致有：“崂山韵”、“东北韵”、“北京韵”、“广成韵”及“武当韵”等等。

从地理分布上看，全真派主要宫观道院大都集中在北方地区，西南四川有

几处重要的全真道观，此外，全国各地也散布着一些全真派宫观。现将全真派几个重要的宫观音乐介绍于后。

北京白云观被称为道教全真派的“天下第一丛林”，前身为唐代天长观，金代十方大天长观和元代的长春宫。天长观创建于唐开之二十七年（739）。金正隆八年（1160）毁于火，大定七年（1167）重建，观内建筑分中、东、西三路，殿堂廊庑凡一百五十楹。金明昌年间屡毁屡建，泰和三年（1203）改名太极宫。正大元年（1224）道士邱处机西游归来，住持于此，改名长春宫，邱逝后，弟子葬其于长春宫东下院，自此称下院为“白云观”。元末长春宫毁于兵火。明成祖于永乐时期（1407—1424）敕命重修，以处顺堂为中心进行扩建，始成现在的规模，更名为“白云观”。

北京白云观道教音乐渊源甚古，发展至今，已形成了它自身的一个道乐体系。北京白云观所用的经韵，属于全真正韵——“十方韵”。近年来，现任监院黄信阳及其道友从浙江温州带来了部分经韵，经白云观的各方道长，特别是玉溪道人闵智亭的指点，成为规范的全真韵斋醮科仪音乐。白云观的“十方韵”，目前整理记谱并录制了音像的有三套较完整的韵腔，全计九十余首，在斋醮仪式中的使用情况如下：

早坛功课：《引子》、《太极韵》、《澄清韵》、《举天尊》、《双吊挂》、《提纲》、《小启请》、《提纲》、《三清请诰》、《弥罗诰》、《普化宝诰》、《提纲》、《天尊板》、《中堂赞》、《小赞韵》、《三皈依》。

晚坛功课：《引子》、《清虚韵》、《步虚韵》、《举天尊》、《下水船》、《提纲》、《小启请》、《提纲》、《斗姥宝诰》、《救苦宝诰》、《提纲》、《天尊板》、《中堂赞》、《小赞韵》、《三皈依》。

萨祖铁罐施食：《清虚韵》、《步虚韵》、《举天尊》、《吊挂》、《提纲》、《天尊板》、《五方召请》、《叹文》、《柳枝雨》、《天尊板》、《一炷返魂香》、《叹文》、《小救苦引》、《天尊板》、《提纲》、《三炷香》、《祝香咒》、《提纲》、《发鼓》、《提纲》、《举》、《慈尊座》、《举》、《三宝赞》、《三信礼》、《举》、《祝香咒》、《举》、《仰启咒》、《举》、《普召牒》、《黄箓斋》、《举》、《五供养》、《叹文》、《梅花引》、《大救苦引》、《破丰都》、《举》、《破地狱咒》、《小救苦引》、

《举》、《慢中移》、《叹文》、《举》、《五召请》、《举》、《叹骷髅》、《悲叹韵》、《举》、《叹文》、《咽喉咒》、《二十四类》、《举》、《三回向》、《快中移》。

玉皇忏：《小开门》、《白鹤飞》、《玉皇忏》、《演龙章》、《小开门》、《忏韵》、《三宝词》、《小开门》、《玉皇忏》、《忏韵》。

这九十余曲，除去相同的经韵，当为五十余首。从音乐上大致分为三类：

1. 器乐曲：

白云观十方韵中所用的器乐曲比较简单，只作为早坛开始的《引子》和《太极韵》，以及晚坛、施食开始的《清虚韵》，此外，《小开门》既作为玉皇忏的起首又常作过门音乐。

2. 过曲型韵腔：

指在斋醮仪式中多次运用的短小韵腔，一般作为呼唤天尊或提示经文及下接韵腔内容而用。如《天尊板》、《举》（即“举天尊”）和《提纲》等。

3. 咏唱型韵腔：

这一类占斋醮仪式中的绝大部分。仪式的主要内容和讽诵经文的连接都由这类韵腔担任。其腔调优美动听，极富歌唱性。音乐风格上有一定差异，大致有四种类型：

（1）保留古风的韵腔。如《澄清韵》、《步虚韵》、《悲叹韵》、《吊挂》、《双吊挂》及各种《赞》韵。

（2）具有晚清小曲风格的韵腔。如《弥罗诰》、《普化诰》、《斗姥诰》、《救苦宝诰》、《三皈依》、《玉皇忏》、《忏韵》等。

（3）具有戏曲和说唱风格的韵腔。如几种“叹文”和“普召牒”等。这几曲与江浙地区的滩簧类戏曲说唱有一定联系，特别是“萨祖铁罐施食”中的某些《叹文”曲调，其商调式旋律、“二、六”句法和对腔的运用，都酷似滩簧中的《太平调》，与绍兴平胡调和苏州评弹词中的陈调也有一定的联系。

（4）吸收民歌小调的韵腔。这类韵腔在“萨祖铁罐施食”中数量最多，如“三信礼”中用了《鲜花调》、《咽喉咒》中用了《四季歌》，“二十四类”中用了《花鼓调》、《小放牛》等五个小调联套。此外还有《黄箓斋》、《破丰都》、《破地狱咒》、《仰启咒》、《五供养》等都吸收了民歌小调的曲调。

除沿用“十方韵”以外，北京白云观曾一度使用过自创的“北京韵”。据老道长介绍，北京白云观清代以前一直沿用“十方韵”，到了清末，白云观方丈孟永才为了留住游方的道士长住观内，曾经把“十方韵”改为地方韵——“北京韵”，直至1947年白云观被查封。后来，“北京韵”随着高龄老道长“羽化”或游方他去，现今白云观已无人会唱“北京韵”。幸在中国艺术研究院音乐研究所发现，曹安和先生抄录的1944年至1945年王君仅记录的白云观住持安世林和白全一口授的经韵二十六首工尺谱抄本，从而对“北京韵”的概貌才有了一个大致的了解。

这二十六首韵腔，其中与白云观现用的“十方韵”大体一致的有《祷神小赞》、《步虚韵》、《下水船》、《双吊挂》、《对句天尊》、《叹骷髅》、《白鹤飞》等。与《十方韵》同名异曲的有《救苦引》、《三宝赞》、《梅花引》、《三信礼》、《幽冥韵》。《十方韵》中没有的韵腔有《早奠茶》、《晚奠茶》、《禳灾》、《北大赞》、《南大赞》、《七宝赞》、《吉祥赞》、《走马赞》、《小五供》、《忏帽》、《忏尾》等。

1988年8月22日，在中国道教协会的赞助下，北京白云观经过较长时间的酝酿和筹备，在白云观南极大殿举行了“北京白云观道教音乐团”成立大会。团长为白云观监院黄信阳，中国道教协会副会长闵智亭为宗教顾问。该道乐团成立以后，1989年元月在北京音乐厅举行的“迎春音乐会”上首次作了公开表演，其后又分别在新加坡和中国香港、台湾等地作过道乐表演，并出版了《仙家乐》、《白鹤飞》、《天尊韵》、《祝福韵》等音像制品。

中国音乐学院的张鸿懿，是近年来较早对北京白云观道教音乐进行收集整理及研究的学者，除由她主持完成了《北京白云观道教音乐》（内部油印资料）这一乐谱集之外，她还以北京白云观道乐为研究对象，在学术刊物和国际学术会议上发表过论文多篇，为北京白云观道教音乐的挖掘和整理做了大量的工作。

东北地区最有代表性的全真道宫观有两处，一处为沈阳市的太清宫，另一处为辽宁鞍山市的千山。沈阳太清宫是东北全真道最大的十方丛林，创建于清代康熙二年（1667），初名“三教堂”，以昭示全真道倡导三教合一的教旨。郭守真（1606—1713）是太清宫的开山奠基者，也是东北道教音乐的初创人之一。

郭守真，字致虚，号静阳子，原籍南京丹阳县，后迁居辽郡，隐居本溪铁刹山八宝云光洞。顺治四年（1647）郭守真下山访道，行至山东即墨县马鞍山聚仙宫，拜龙门派七代紫气真人李常明为师（李原系明代万历年间进士，后成为熟谙道教科仪音乐的全真派律师），郭得其口传心授，学会了山东崂山道教经韵音乐，重返本溪八宝云光洞。顺治八年（1651）郭守真又到北京白云观求教于王常月真人，学识大进，复返八宝云光洞。康熙二年，盛京（沈阳）大旱，盛京将军乌库扎慕名迎郭守真来沈阳，建醮求雨，后于城西北建三教堂。乾隆四十五年（1780）增修竣工，更名“太清宫”，将宗门改为全真律门。据《太清宫丛林历史法略》记载：太清宫自清道光三年（1823）由孙抱一方丈开始传戒，到1944年为止，在此受戒的道士达三千三百余人。1950年后，太清宫为沈阳道教协会所在地。千山位于鞍山市东北二十公里处，又称“千朵莲花山”。其最早的宫观可追溯到隋唐时期。千山无量观建于清康熙六年（1667），该观现为鞍山市道教协会所在地。

东北全真道音乐分声乐与器乐两个部分，从使用情况看来，以声乐形式为主，器乐形式为辅。声乐部分所采用的经韵为“东北新韵”，即道内所称之“东北韵”。“东北韵”产生于近代，据道士传说，百余年前，有阚氏二兄弟，原为戏曲演员，因不得志到千山无量观蓄发做了道士，二人用毕生的精力，创制了“东北韵”。在“东北韵”问世以前，东北地区道教中主要流传的是由山东传入的“崂山韵”，“东北韵”产生以后，很快在东北地区道教中传开，现在东北地区全真道宫观所用的皆是“东北韵”。

“东北韵”有两种不同的分类方法。第一种是按经文内容和使用场合而分阳韵和阴韵两类。阳韵也称“神韵”，其经文内容是颂扬天宫妙境和神仙功德法力。用于早晚功课、纪念、吉祥道场、水陆道场的拜坛。如“柳含烟”、“白鹤飞”、“天尊韵”等均为阳韵。阴韵又称“鬼韵”，其经文内容是超度亡魂，祝愿亡灵升天之类。用于水陆道场、赦孤。如“鬼哭引”、“叹亡灵”、“小骷髅”等属阴韵。

第二种分类方法是按经韵本身的特点，而将其分为大韵、小韵、走马韵、忏韵和诵经调五类。

大韵共有十三首：《叹骷髅》、《柳枝雨》、《鬼哭引》、《三官赞》、《柳含烟》、《白鹤飞》、《三宝赞》、《三上香》、《返魂香》、《三清赞》、《酆都山》、《梅花引》、《大慈仁者》。这些经韵所以称为“大韵”，是由于其结构比较庞大，在斋醮科仪中占有重要的地位。一般早晚坛功课不使用大韵，只有在初一、十五中午上殿及纪念、吉祥道场、水陆道场等大型活动时，才使用大韵。大韵节奏规整，除开头由领诵者散板起韵外，从头到尾皆为一板三眼的慢速度唱诵。有法器作变格节奏伴奏。

小韵共有六首：《步虚》、《吊挂》、《小道场》、《腰吊挂》、《天尊韵》、《六句赞》。小韵在结构及科仪中使用的作用仅次于大韵，多在早晚功课、纪念、吉祥道场中运用，六首小韵皆为阴韵。小韵也以一板三眼的节奏为主，但有的小韵在结尾时有一板一眼和一板二眼的节拍，速度比大韵略快。也用法器作变格节奏伴奏。

走马韵共有十首：《小骷髅》、《忏悔文》、《开坛》、《六节赞》、《信礼》、《四句打》、《五献》、《十阵》、《破十方狱》、《刀兵偈》。走马韵是因节奏和速度形似走马而得名，一般由中板速度开始，越来越快。走马韵一个明显的特点是，法器重音均击在板上，因此，道士也称走马韵为“打头韵”。

忏韵共两首，《礼忏朝韵》和《三皈依》。忏韵与大、小韵相比，更突出唱诵的特点，曲调流畅而优美，伴奏精巧。多用于朔望日正殿和吉祥道场。

诵经调共有七首：《太上三之灾罪水忏》、《挂金锁》、《三才及万物》、《二十四灵》、《律大文》、《九幽拔罪大天尊》、《举药子》。诵经调是道士诵经时的常用调，速度很快，许多长大的经文都用诵经调唱诵。

法器在“东北韵”的唱诵中占有重要的地位。在东北各全真道观中一般不使用管弦等旋律乐器伴奏，只用法器、鼓、格（小钹）、铛（又称“经子”）、忏钟、木鱼、引磬、磬、大扇（大钹）等八件。各类经韵使用的法器各不相同，配器的方法亦各有特点。

大、小韵常用的法器有：格、鼓、铛、忏钟、木鱼、磬（小韵有时用引磬）等六件。鼓、格、忏钟、木鱼或鼓、格同击（状声字为“匡”）为经音；格、鼓同击（状声字“七”）和大钹、格、鼓同击（状声字“仓”）亦为强音；其

他如忏钟、铛、木鱼同击、铛一击（状声字“当”），忏钟一击（状声字“光”），木鱼一击（状声字“梆”），磬一击（状声字“来”），鼓轻击（状声字“不”或“龙”），均为次强音或弱音。

“东北韵”中法器木鱼在大、小韵的伴奏上有两重打法。一种是只打在板上，叫做“头板鱼子”；另一种是打在板和中眼上，叫做“二板鱼子”。走马韵所用法器及配置有两种情况：一种是“小骷髅”与“忏悔文”所用法器与大、小韵相同。另一种是其余八首经韵，仅使用大扇、格、鼓、铛四件法器。用一强一弱的法器，配合一板一眼的唱腔，由于速度较快，这一板式又称之为“流山板”。

“东北韵”的经韵曲调历来无有乐谱传世，师徒相传全凭口传心授。“东北韵”传有法器与经文相配合的总谱，其书写格式为竖行直书，左侧汉字为经韵唱词，右侧三行为法器鼓、忏钟、格、磬等的演奏谱。

“东北韵”的特点和个性主要体现在如下几个方面：

乐句衔接连贯性。“东北韵”乐句间均以衬词或过渡性曲调填充，很少留下句逗间的空隙，给人以浑然一体的感觉。

调式使用多样性。“东北韵”不仅宫商角徵羽五个调式用全，而且大量存在调式交替现象，如宫徵交替、商徵交替、羽宫交替、宫徵宫交替、角商交替、徵商交替等。

一曲多词。如大韵中的《三清赞》和《叹亡灵》是一个曲调，《三宝赞》、《叹骷髅》、《大五酒》是一个曲调，而《柳含烟》这一曲调过去曾配用过几十首经文唱词。在走马韵中，《小骷髅》与《小五酒》是一个曲调，两首忏韵也使用的是基本相同的曲调。但这些同曲异词的一曲多词现象，很少是一字不差的重复，它总是根据词的要求有所增减或变异。

一词多曲。如《大五酒》和《小五酒》的词是一样的，但《大五酒》用《三宝赞》的曲调，而《小五酒》则用的是《小骷髅》的曲调。《叹骷髅》与《小骷髅》也是一词两曲，前者为大韵，后者为走马韵。《白鹤飞》的词可以用《六节赞》的曲调唱诵。

颇繁使用衬词。“东北韵”行腔中多用“哎哇哇”、“呀”、“来”、“哪”、

“啊”等衬词。一般情况是实词发音只多占一拍时值，后面长大的衬腔，几乎是每一音加一个副词。

复杂的经韵结构。如《叹骷髅》是由七个段落组成，其结构图式为 $A + A^1 + A^2 + A^3 + A^4 + A^5 + A^6$。

近年来，沈阳音乐学院的李玉珍、杨久盛及对东北道教音乐素有研究的乔永君先生，在东北道教音乐的收集、整理及研究上，取得了不少成就。

西北三秦之地的陕西，是道教萌芽与繁荣之源地。道教第四洞天——西岳华山，位于陕西省华阴县南，自古便是“方仙道”神仙家修炼之地。山麓有西岳庙，是历代封建帝王祭谒华岳的神庙，每至祭日，鼓乐笙箫齐奏，以至《列仙传》中记载，秦穆公时华山隐士箫史，善吹玉箫；穆公的女儿弄玉也爱吹箫，二人喜结良缘，在华山留下了“引凤亭”、“品箫台”的千古佳话。北魏时，通晓道教科仪音乐的著名道士寇谦之来到华山。其后更有唐玄宗封华山为“金天王”，大规模修建道观，创制道乐。

陕西终南山麓，有素称道教第一福地的楼观台，传为太上老君讲经圣地，秦汉在此建有老子祠。唐朝尊老子为宗祖，在武德三年（620）改楼观为宗圣观，建造宏伟的宗圣宫，常住道众二百余人。唐高宗曾令乐工制作道曲，教道士演奏。唐玄宗不仅屡诏道士谱写道曲，还亲自参加创作，制成《降真召仙之曲》、《紫微送仙之曲》等，在长安玄元庙、宗圣观及华山等地道观演奏。

清康熙初年，西安有名的八仙宫已成为全真道十方丛林，著名道士任天然在此开坛放戒。嘉兴年间的董清奇、韩合义，以及后期的刘合仑、李宗阳均对庙务有所发展，使科仪音乐更加繁荣。陕西省的全真道科仪主要集中于上述道观。他们中间产生了一批著名的高功，如赵理中大师等。

陕西道教音乐分为声乐和器乐两种形式。现今楼观台、八仙宫、华山等宫观内只有声乐形式加上法器伴奏，没有器乐形式。声乐亦即经韵唱诵，上述这些宫观一直沿用着全真道十方丛林通用的《全真正韵》，在唱诵方式、曲诵旋律等方面，这些宫观基本上完全一样，没有什么区别。各宫观之间有密切的交往关系，如某宫观举行大的仪式缺乏人手，另一宫观即会派道友前往帮忙，形同一个大的家族，彼此间如此交往，更稳定和保持了统一性。闵智亭大师传谱

之《全真正韵》具有西北地区全真道乐的代表性，各宫观常用法事中，大都采用言些经韵。其中《澄清韵》、《举天尊》、《双吊挂》、《大启请》、《小启请》、《天尊板》、《中堂赞》、《小赞韵》、《大赞韵》、《步虚韵》、《下水船》、《干倒拐》、《反八天》、《早皈依》、《午皈依》、《晚皈依》、《风交雪》、《仙家乐》、《白鹤飞》、《三宝香》、《三宝词》、《送化赞》、《焚化赞》、《三尊赞》、《单吊挂》、《倒卷帘》、《云乐歌》、《青华引》、《大救苦引》、《圆满赞》、《幽冥韵》、《三炷香》、《慈尊赞》、《黄箓斋》、《仰启咒》、《三信礼》、《三拿鹅》、《五召请》、《阴小赞》、《五供养》、《悲叹韵》、《小救苦引》、《召请尾》、《返魂香》、《十伤符》、《金骷髅》、《银骷髅》、《咽喉咒》、《梅花引》、《反五供》、《出生咒》、《宝箓符》、《跑马韵》等，皆为常用韵。

器乐形式以陕北佳县白云山的道乐为集中代表，其主要为吹打形式，乐器有笙管、海笛（小唢呐）、小鼓、小镲、铛、大锣等。管和海笛为主奏乐器。所奏之乐称为“笙管曲”，其曲目有：《上南坡》、《柳青娘》、《万年红》、《读书人》、《下河调》、《哪吒令》、《老八板》、《一句半》、《千声佛》、《不知调》、《狮子令》、《大西方赞》、《西方赞》、《小西方赞》、《五声佛》、《三声佛》、《得胜回营》、《急毛猴》、《鬼捣队》、《鬼扯腿》等。

西北的甘肃，其全真道所使用的道乐也是《全真正韵》，音乐风格和特点与陕西全真道音乐基本一致。1992 年 5 月，西安市八仙宫举行修复落成、神队开光、监院升座典礼，曾从甘肃兰州白云观、天水玉泉观邀请了几位道友一并做法事，在事先没有排练和演习的情况下，陕西、甘肃两地道友所习经韵毫无二致，法器演奏也一模一样。其间更有兰州白云观的道友在“放焰口”科仪中任高功，八仙宫众道友任经师，联手做大型仪式的场合，相互配合默契，经韵唱诵自然而和谐。可见，西北一带的全真道观，在经韵音乐上确实维系着一种统一的共性关系。

山东是道教的重要活动场所。现为全国重点宫观的泰山碧霞祠，建于北宋真宗大中祥符二年（1009），当时，宋真宗曾率大臣奉天书到泰山封禅，在此建黄箓道场，道乐大盛。金代，长春真人邱处机和女冠孙不二等人均曾来此传播道乐。清雍正八年（1730）特在此增建歌舞楼（亦称“南神门”）。据文献记

载，清代同治年间（1862—1874）泰山的道教音乐曾一度盛行，在岱庙、玉皇庙等道教宫观都曾流行过成套的道教吹打乐曲牌。当时，曾经有一种称之为《玉音仙范》的泰山岱庙乐谱，在这一带流传。1981 年秋天，山东省泰安市文物管理局资料室在岱庙内清理藏书时，曾发现九册《玉音仙范》的乐谱手抄本，其中有一部抄本抄于同治六年（1867），说明当时或者更早些时候，泰山的道教音乐是相当活跃的。现今碧霞祠所用道乐为“十方韵”，多用于早晚一次的功课经中。

坐落于胶东半岛的崂山太清宫，是全真道随山派的祖庭，其道教音乐源远流长。早在魏晋南北朝时期，崂山各庙的经韵曲牌已居正统之列。金章宗昌明六年（1195）全真道龙门派创始人邱处机来到崂山，他在崂山各道场讲道传戒，传播道教十方经韵曲牌，并于金泰和戊辰（1208）在崂山把唐宋流传下来的《三涂五苦颂》八首进行改编，合为一首，更名《三涂颂》，成为此后崂山道乐曲牌中殿坛经曲之精华。邱处机西行后，随山派创始人刘处玄（刘长生）继承崂山的传统经韵，并对经曲内容进行了较大的充实和改革，特别对圣诰类韵曲作了系统的规整，他在太清宫的功课经曲中增加了晚坛经韵曲牌《青华诰》，韵曲吸收了江南子夜吴歌的韵味，后被崂山各教派称之为“南韵”。全真道清净派创始人孙不二曾精心研究经曲道乐和琴技，写出了广为传颂的《子午歌》，在她尚未离开崂山之时，此歌已在各庙流行。这首歌的歌谱，后来被明代道士定为《崂山吊挂》经韵，沿用至今，由孙不二留下的道乐曲谱称为“孙谱”。明代是山东道教音乐史上的又一个黄金时代。万历十三年（1585），崂山太清宫道士耿义兰在北京白云观学到不少中原和秦晋地方戏曲音乐曲牌及十方经韵，带回崂山，推动了道教音乐的繁荣。天启年间（1621—1627），随着胶州湾口岸村镇和人口的增加，崂山太清宫的下院天后宫，成为崂山外山各庙观的一个应风乐中心之一，在道乐的开展、道歌道曲的创编上均有所创新，成为中国北方的一个道教音乐活动中心。清代崂山各道观中，太清宫、白云观、鹤山遇真庵为三个内山道乐中心，以演奏功课经曲为主，并设有供道士学经唱韵的学屋。外山的百福庵、天后宫、玉清宫、马山、灵山等庙，则是应风经韵的中心，多用于民俗活动。清末民初，白云洞成为金山派道庙中最大的道场，白云洞的道

长阎金德，对道乐经曲的研究造诣很深，他在1930年至1936年间，把金山宗派先师们传下来的一些经曲，以及他熟悉的其他宗派的功课经曲，较完整地传给了他的爱徒孙真淳、匡常修及明道观的朱士鸿、吴嘉会、李相周和明霞洞的张世浮、朱真传。使得极富有崂山特色的《大赞》、《小赞》、《大澄清》、《小澄清》、《崂山吊挂》、《净心神咒》等韵曲得以流传至今。

金代以来，山东主要盛行全真道派，这一道派又分为两类道士：一类是常年深居于“十方丛林”和“子孙丛林”，不娶家室的“清居道士”，另一类是那些散居于村野小庙，既种田又从道，并有妻室儿女的庄户“火居道士”。无论说是住丛林还是住村庙的道士，都要念经、唱韵和演奏道曲。道教丛林中设置有供道士学经唱韵的学屋；村庙火居道士经常是在农闲季节带上粮食，集中到某庙一块学经练曲。

山东道教音乐由声乐和器乐两重形式构成。声乐部分为十方韵和崂山韵两类。十方韵是全真道内的通用韵，目前，泰山碧霞祠采用的就是此类韵。崂山韵即山东崂山一带流传的地方韵，由崂山金山派道士所创。其曲目有《大澄清》、《小澄清》、《崂山吊挂》、《晚课吊挂》、《步虚》、《小赞》、《举天尊》、《忏悔文》、《净心神咒》、《诰腔》、《大皈依》等。

器乐有吹打乐和打击乐两种形式。吹打乐以管子或唢呐等吹管乐器作主奏，并套以镲、鼓等打击乐器合奏。曲目有《祭马》、《泰山景》、《青羊》、《天下同》、《老十番》、《白云》、《月儿高》、《离恨天》、《游湖》、《紫薇迎仙》等。打击乐以铛、镲、铃、鼓、木鱼等合奏。曲目有《清板》、《花板》、《七星点》、《随生板》、《九胜板》等。

山东道教器乐曲有不少乐谱集，多为清代的手抄本，如《玉音仙范大管子卷二》（共两册）、《玉音仙范大管子凡四调卷上》、《玉音仙范小管子卷二》、《玉音仙范小管子卷四》、《云锣清吹后代七调迎仙客》等，以及其他未标明的某乐器演奏的谱本若干种。

山东道教音乐在其发展过程中，曾与当地民间音乐、孔庙祭祀音乐、宫廷音乐、文人音乐、佛教音乐有过广泛的交流和相互影响。在胶东一带，道士们会演唱的部分道曲，如《三归》、《六句笺》等，就分别与当地民歌《唐春调》、

《鼓八敲》的曲调有亲缘关系。道曲“八句笺”与山东吕剧“四平调”的旋律相似。道乐曲牌《黄莺》、《山坡羊》等，是鲁西南地区柳子戏中的牌子曲。此外，还有诸如《大罗江怨》、《小罗江怨》、《白云》、《长远歌》等道乐曲牌，既是道教斋醮科仪中演奏的曲目，也是民间红白喜事中吹鼓手们常用的曲目。

山东是孔子的故乡，两千多年来，祭孔祀典代代相传。祭孔乐章以颂扬孔子功德为主要内容，歌词四言八句，是周代雅颂乐歌的承袭。明洪武帝时，皇上曾规定在祭孔时由道士诵经唱合，为迎合皇帝旨意，崂山外山庙观道士还仿照前代祭孔音乐，改制成“十献”，客观上使道乐与祭孔音乐相互有了交流和融合。

山东道乐还与文人雅士所喜爱的古琴音乐有联系。唐代中期，出身诗门第官至七品的任新庭，因与恶吏冲突后弃职，在崂山白云洞当道士，编曲弹琴，他所作《秋山行旅》、《鹊华春山》，是崂山道乐琴曲的精华。唐代诗人李白，宋代词人苏轼均曾到过崂山道院。北宋元丰乙丑（1085）苏轼曾将其谪居黄州期间作的古琴曲《归去来辞》，赠给太平兴国道院的道士乔绪然，这首富有江南风味的道歌，曾被改成多种器乐曲被道乐所用。元代学者赵孟頫（自号“松雪道人”），曾根据“三清号”创编琴曲《相见欢》，并在崂山塘子观、太平宫撰写成他的《琴源》、《乐源》二书，对道乐有深刻影响。

相传，东晋隆安三年（399）高僧法显去狮子国（今印度次大陆）学法归国，途中遇台风，漂泊至崂山栲栳岛，将所带梵呗经曲音乐传与道观。故崂山的“大赞”、“六句赞”的一些乐句，与佛教“赞佛偈”相似处甚多。而佛教的经曲《炉香赞》有些地方又同于崂山道曲《三请诰》。

崂山已故道长匡常修，为崂山金山派代表人物，他十六岁起研究道学，青年时代曾从事花腔、京剧及鞋商。二十八岁出家至崂山白云洞为道，师从阎金德道长学习经忏和武当拳术。1945 年在青岛沪口天后宫任住持，1950 年起在崂山明霞洞任道长，1982 年起在崂山太清宫任道长。曾任全国道场理事、山东省道协副会长、青岛市道协会长、太清宫监院等职。匡道长既精通道教朝科经文及道家内养功夫，又是一位“唱、念、做”俱全的高功。他在培养年轻教徒、传授道教音乐，特别是“崂山韵”的继承与发扬等方面，作出了重要贡献。

山东学者詹仁中，近年来在山东一带道教音乐的收集、整理与研究方面卓有成就，为保存和继承这一传统文化，付出了艰辛的劳动。

地处西南地区的四川，是道教创始人张陵创教传道之地。从地理位置上看，四川全真道与北方全真道属于南北不同的方位。然而，在道乐体系中，四川全真道乐与北方全真道乐却是一脉承传。

自张陵受道于鹄鸣（今四川大邑县鹤鸣山）以来，四川境内两千多年间道统不绝，仙乐缭绕。至宋代时，四川地区流传的道曲已发展到了相当数量。成都在宋元时期先后出现了吕太素和马道逸等科仪道士，他们在搜集编撰道教科仪音乐方面作出了贡献。成都府路崇庆府江原县道士吕太素编辑《道门定制》载有道曲三十七首，但无歌词。元代成都道士马道逸重订《道门通教必用集》，增补了前书空缺的唱词部分，是四川道教音乐的珍贵文献。

明末四川战乱频繁，各地原有的正一道走向衰落，道教音乐处于绝响边缘。清康熙初年，湖北武当山全真道士陈清觉、张清夜相继来川，他们在灌县青城山、成都青羊宫、武侯祠和三台县云台观等处主持庙务。至此，四川各地道观均陆续采用全真道通用的科仪音乐。光绪年间，成都二仙庵曾推举道士去北京白云观学戒。现存青城山的《玄都律坛传戒引礼规则》记载："成都二仙庵自光绪癸未，有慧安宋老律师，至京都白云观云溪高老律师坛下，拜受三坛大戒，接法回川，于戊子岁开坛演戒，每期一年，连开五次。"由此，二仙庵也就成了四川乃至西南全真道著名的十方丛林。每年来自省内外的全真道徒云集二仙庵，学习戒律、礼仪和经韵音乐。光绪三十二年（1906）因原版《道藏辑要》已经罕见，二仙庵将其重新刻版，并将全真道十方丛林通用的《全真正韵》，作为《道藏辑要》的续编之一，刊印问世，共收五十六首道曲。

清代至民国时期，四川民间出现了许多以道教科仪为业的火居道士，他们分别隶属于在成都地区很有影响的两个民间坛门：一为广成坛，二为法言坛。广成坛之创始人为陈复慧，又名陈仲远，他以继承杜光庭（广成先生）科仪传统为职志，在川西有广泛影响，并传承了具有独特风格的道教经曲，即以"细腻含蓄"见长的四川"广成韵"（当地又称"南韵"）。法言坛创始人为刘沅，又名刘止唐，双流县人，生于清乾隆三十三年（1768），一生从事学术研究，著

有《法言汇纂》、《十三经恒解》等书，后集为《槐轩全书》，人称“川西夫子”，卒于咸丰五年（1855）。他晚年卜居成都南门纯化街（又称“三巷子”），该处的延庆寺即为法言坛演习道乐的地方。

此外，各地还有许多自设的“道坛”（或称“道寓”），以“掌坛师”身份包揽道场者。如成都南门罗教清所立的“霞真道坛”，北门盛永沛的“全德道坛”等。成都火居道士中的著名乐师有东门的“三山”，（即刘德山、王如山、曾吉山），北门的曾明高、蔡敬之等人，他们都是“吹、打、唱、念、做”皆能的“五皮齐”道士。这些五花八门的道坛虽分属正一、清微、灵宝、先天、道德、应天等派，但其个人法名却习用全真道龙门派的“字谱”。

1950年以后，道教音乐仍在各道观继续发展，民间道坛基本消失，但仍有少数火居道士在农村活动。1966年文化大革命开始，此后十余年道教音乐完全中断。1979年以来，青城山道教协会、成都市道教协会相继恢复活动，一批著名的高功和经师，如汪王霖、刘理钊等，承担起了培养下一代道教科仪音乐人才的重任。一批年轻道士先后被选入北京中国道教学院及“四川省道教知识进修班”进修和学习，在中国道教协会会长傅元天大师的直接主持和教导下，如今，成都青羊宫、青城山、新津老君山、重庆老君洞、射洪金华山、三台云台观、蓬溪高峰山、大邑鹤鸣山等道观中，科仪音乐均已逐步恢复。

四川道教音乐按其风格流派，可分为静坛音乐和行坛音乐两种；按其形式和内容，又分声乐和器乐两类。

静坛音乐，指在道教宫观内活动，由全真派道士掌握音乐。这类音乐宗教气氛浓厚，曲调典雅肃穆。

行坛音乐，指在民间道场活动，由在家的各派火居道士掌握音乐。此类音乐有明显的民间色彩，世俗气息浓郁，与地方音乐关系密切。

声乐有如下几种形式：

韵曲：又称“腔赞”或“赞子”，是一种旋律性强、调式调性明确，音阶形式与曲体完整，采用咏唱形式演唱道教歌曲。目前，四川道教音乐中使用的韵曲，仍保留了历史上流传下来的北韵和广成韵。北韵，即全真正韵，是青城山、青羊宫、老君山等全真道观常用韵曲，现流传的约有六十余首，其中有五

十六首收录在清光绪三十二年（1906）成都二仙庵的刻本，《重刊道藏辑要·全真正韵》之中。广成韵，即南韵，此韵是四川民间火居道士在民间道坛上使用的韵曲，部分道观有时亦少量采用，它是四川流行的地方韵。广成韵曲目繁多，现尚未见到有专书刊载，常用的曲目有《步虚韵》、《十供养》、《回向赞》、《十王赞》、《启经赞》、《救苦赞》等。北韵与广成韵的曲名及唱词大都相同，唯唱法各异。

吟诵曲：亦称"吟诵调"，是一种以语言音调为基础，歌腔风格较弱，调式调性相对独立或不够独立，但又具有一定的声调起伏和完整的五声音阶的声乐体裁。根据其音调起伏的大小，演唱风格的曲与直，调式调性的独立与不够独立，四川道教音乐中的吟诵曲又分为"朝韵"和"诰"两种形式。朝韵，又称"请圣板"，是一种专用于斋醮科仪中道教法师高功禀职时独唱和声乐曲。它的曲调婉转，调式明确，旋律有较强的抒咏性，演唱风格类似于"吟传"。曲目主要有"朝韵"等。诰，是一种专用于课诵仪式中道士们吟唱的声乐曲。它的调式调性不够独立，声调起伏较小，基本按照语调高低的自然形态加以发展，演唱风格较接近朗诵特点，但此朗诵略有歌唱性。主要曲目有《早坛功课》和《晚坛功课》中吟唱的《玉清诰》、《上清诰》、《太清诰》、《斗姥诰》、《三官诰》、《玄天诰》等。

朗诵曲：亦称"朗诵调"，是一种完全按照语言声调高低，词曲结合紧密，调式调性不鲜明，音阶形式不完整（仅限于四声音列），音调起伏小，结构缺乏独立性，演唱风格具有朗诵特点，是一种介于吟诵和念白之间的体裁。用于"课诵仪式"中念唱的《净心神咒》、《净口神咒》、《常清常静经》、《禳灾度厄真经》、《救苦妙经》等均属于朗诵曲。

器乐分为细乐和大乐两类：

细乐：又称"小乐"，通常指以笛子或铛子、钹子为主奏乐器，配以其他发音柔和音量较小的乐器组成的乐队所合奏的音乐。细乐分三种形式：笛子曲牌、法器牌子、铛钹牌子。笛子曲牌以笛子为主奏乐器，套以铛子、铰子、二星、引磬、小木鱼、铃、堂鼓等打击乐器合奏，全真道观及民间道坛均采用。道观中用的曲牌只有七八首，它们是《小开门》、《柳青娘》、《扮妆台》、《满江

红》、《将军令》、《朝参》、《汉东山》等。而在民间道坛的行坛音乐中，使用的笛子曲牌多达一百六十余首，除包括上述道观中使用的曲牌外，时常演奏的曲牌还有《沽美酒》、《秋色芙蓉》、《普庵咒》等，大都与川剧舞台上的笛子曲牌通用，多用在启坛、过坛、下坛演奏。法器牌子以钹钟、朝鼓为主奏乐器，配以磬、吊铃、大木鱼、二星、铛子、钹子等法器合奏，其曲目很少，主要用于道观“课诵仪式”中作为启坛、下坛音乐，如“起三落四滚五槌”、“老四槌”等。铛钹牌子以铛子和钹子为主奏乐器，配以二星、引磬、木鱼、引鼓（或堂鼓）等法器合奏。这一牌子，道观和民间坛门均用，多在韵曲的引子、过门、和尾声部分演奏。常用曲目有《朝山会》、《起板》、《过板》、《收板》等。

大乐：是四川民间道坛采用的一种器乐形式，以唢呐或大锣、大鼓（堂鼓）为主奏乐器，配以其他发音刚强、音量较大的乐器合奏。主要有两种形式：唢呐曲牌和锣鼓牌子。唢呐曲牌以唢呐为主奏乐器，套以大锣、小锣、马锣、大钹、板鼓、堂鼓等打击乐器合奏。用于民间坛门的斋醮仪式中，作为各种法事的启坛、过坛和下坛音乐。它与川剧舞台上或民间轿房中所使用的曲牌多数相通或近似。曲目有《醉花阴》、《千秋序》、《懒画眉》、《急三扼正板》等。锣鼓牌子即一种大锣、小锣、马锣、大钹、板鼓、堂鼓等乐器合奏的打击乐牌子。在民间道坛的斋醮仪式中常与唢呐曲牌相连并用，作为启坛、过坛和下坛音乐的一个部分。如独立使用时，常作为法事中的过门，曲目有《三五七》、《长槌》、《包槌》等。此外，有一些短小的锣鼓牌子如《单槌》、《飞梆子》、《溜子》等。锣鼓曲牌总共一百余首，其中大部分与川剧音乐相通用。

记录曲调和锣鼓，四川道教音乐中有三种记谱方法：“工尺谱”、“郎当谱”和“锣鼓谱”。工尺谱的记写格式与各地通用之工尺谱基本一致。郎当谱无记写格式，主要凭口念。通常由“郎、儿、当、氏、罗”五字代表音高，但音高不固定。锣鼓谱的形式有两种，一种为静坛音乐使用的锣鼓谱，常采用“当、请、鱼、双”作为象声字记写，与《全真正韵》的记谱方式相同。当，指单击铛子；请，指单击钹子；鱼，指单击木鱼；双、指合击铛、钹、二星、铃、鼓诸法器。另一种是行坛音乐使用的锣鼓谱，通常采用“打、把、不而、课、次、冷、丑、当、冬共、乃、才、壮、另、以”等象声字念记。

青城山江至霖老道长，是四川全真道观中一位颇有影响的道教音乐传人。他二十多岁时在四川彰明县三清宫出家，师从欧明苏，第二年便到成都二仙庵受戒，并开始学习道教音乐。江道长对全真道音乐的掌握非常全面，在“唱、念、做、打、写”等方面都很出色。特别可贵的是，作为不可多得的四川全真派（道教音乐）的传人，江道长所授的十方韵道曲——北韵，已成为研究四川全真道音乐很有价值的宝贵资料。

四川音乐学院的甘绍成，是近年来较早涉足道教音乐研究的学者之一，在川西道教音乐研究上，已有诸多成果问世。

除上述已及江南正一派及北方全真派各宫观之道乐外，尚有许多正一和全真宫观散布在全国各地，如湖北武昌长春观、杭州抱朴道院、河南中岳庙、广州三元宫、湖南衡山等等，更有无法统计的各地民间火居道。这些宫观的道乐还未及系统地收集整理，对其理论上的认识和研究，还有待于将来研究工作的进一步深入①。

五、 香港及台湾道乐

早在明清时期，受到广州三元宫、惠州元妙观及罗浮山冲虚观的影响，即有道教在香港传播。20 世纪初，先天道在香港大为流行，先后创立了万佛堂、芝兰堂、九龙道会龙庆堂、香港道德会福庆堂、紫霞园等。香港道教在近代发展较快，道堂的建立与日俱增。1930 年，香港创建了一家全真道观——蓬瀛仙馆，属全真教龙门派，由广州移居香港的侯宝垣道长传授道业，所传授经文是由广州三元宫带去的。香港现有大小全真道馆四十多个，道士女冠近千人，信

---

① 本节参引资料：

张鸿懿：《北京白云观的道教音乐》，载《中国音乐》1990 年第 4 期。

李玉珍：《东北新韵初探》，载《乐府新声》1990 年第 1 期。

何均、樊昭明、李石工收集整理：《陕北葭榆民俗 · 宗教音乐散编》，中国音乐家协会西安分会编印，1959 年。

詹仁中：《全真道经韵“崂山韵”概述》，载《黄钟》1991 年第 4 期。

甘绍成、董阳：《川西地区道教音乐调查报告》，载《音乐探索》1988 年第 2 期。

徒达数十万，主要道派有全真道龙门派、先天道、纯阳道、正一道等[①]。

香港全真道音乐广泛应用于道教的各种斋醮科仪。科仪的执行者主要由“经生”和“醮师”担任。经生，即已入道而能在坛内执行吟诵经文的道门弟子。经生中以此为业者不多，大都是另有一份比较固定的工作，定期或不定期地前来道观参加醮事活动。经生在执行醮坛仪式有如下分工：

主科（即“高功”），主持科仪的法师。

二手（即“都讲”），带领经生们唱赞。

三手（即“副讲”），协助主科和二手并负责表白。

此外，其他经生称为“散众”。

经生多擅长科仪的演礼，经文的吟诵和唱赞；同时也兼奏一般法器，如磬、引磬、铛、木鱼等。

醮师，即在道教科仪中负责乐器演奏的乐师，他们一般并不入道，在信仰上同道馆没有直接关系。这些醮师除参加道教仪式音乐伴奏外，也为佛教寺院、殡仪馆以及社团、乡村等邀请者提供乐器伴奏。其中有经验的醮师也兼做坛内宗教物件的摆设、道具管理、仪式中所需器具的递送，以及引礼等事务。

香港全真道科仪音乐由声乐曲和器乐曲两大部分组成。声乐曲又可分为三种形式：

朗诵，介于念说（“白”或“读”）与吟唱之间的声乐曲调。其特点是提高啜音朗诵，注重语音声调的自然起伏，旋律性不强，只在句末落韵收音，讲究上下句落音，节奏单一，一字一拍，用木鱼伴奏。

吟诵，介于朗诵与歌唱之间的声乐曲调。特点是在朗诵的基础上对语音声调作进一步夸张，多伴有曲调及音节的高声唱诵，以磬和木鱼伴奏。

唱赞，是一种歌唱型的声乐曲调。特点是旋律迂回曲折，悠扬婉转。

器乐曲，在香港全真道科仪音乐中主要采用合奏形式演奏，使用的乐器通常有：吹管乐器类的唢呐、笛子、喉管；打击乐器类的钹、鼓、锣、铛、木鱼、

---

① 资料来源于王纯五、甘绍成编著：《中国道教音乐》，成都：西南交通大学出版社，1993年，第188—189页。

手铃等。

器乐曲在科仪中分别用于以下场合：一是仪式中念唱经文之前，经生人坛时的打击乐前奏；二是仪式念唱（经文）前，经生站定各自位置整理衣冠时的吹管及打击乐前奏；三是仪式进行中的吹管打击乐间奏；四是仪式完毕时经生出坛的打击乐尾奏。在乐器的配置上，参与《朝科》时用的旋律乐器必定包括唢呐，而《忏科》，则以笛子为主，对亡者所用的《摄召科》、《破地狱科》、《点灯散花科》则使用笛子和喉管。所用器乐曲调多取自戏曲曲牌，化裁而成，可长可短，也可终止在不同的音上，灵活地循环重复，以配合仪式的需要。

香港全真道音乐有两个突出的特点。一是与内地流传的民间音乐关系密切。这表现在香港道乐中的唱赞曲调和器乐曲牌，有的与内地流传的民歌和戏曲过场曲牌在曲调上相一致，如《上云梯》、《孟姜女》、《送情郎》、《剪剪花》、《十月怀胎》等曲调，显然是将民间音乐吸收入道乐的。另一特点是，香港全真道科仪音乐源于广东，尽管随着时间的推移，因受语言环境及其他音乐因素的影响，许多道曲有所变异，在风格上发生了变化，但基本上曲调仍保持了同源的面貌。

曹本冶先生一直致力于民族音乐学的教学与研究，同时，对道教音乐的研究也硕果累累，他多次协调组织召开国际性的道教科仪音乐研讨会，主持了包括中国内地、台湾、香港在内的“中国传统仪式音乐研究计划”。撰写了不少颇具学术影响的道教音乐专著，如《道教仪式音乐：香港道馆内的盂兰盆会》（英文）、《武当山道教音乐研究》、《道科度幽乐谱》等等。

台湾主祀道教神像的宫观约有四千多座，道教信士约在五百万人以上。早在1950年，以正一派道士为骨干成立了台湾省道教会，第六十三代天师张恩溥任前数届理事长。台湾有红头道士与乌头道士之分。红头道士（做法事时戴法冠，但在收魂或祭方外时，要用红布巾包头，故名）一般分为天师派、老君派、灵宝派、神霄派、闾山三奶派等，前三派多分布在台湾北部。乌头道士（主要从事丧葬礼仪活动）一般分属茅山派、清微派、武当道系、正一道系。道士在民间多以道坛的形式进行活动。如南部的“保真坛”、“通化坛”；中部的“混

元坛”、“广宣坛”、“妙真坛”、“应化坛”；北部的“显妙坛”、“威远坛”、“显真坛”、“应成坛”、“应远坛”等。台湾的科仪道士多来自闽南漳州、泉州，所演仪式属于闽南系统。

台湾道教音乐广泛应用于斋醮科仪之中，道乐形式上有声乐和器乐两种。

声乐形式根据歌唱方式的不同，又分为“吟”、“引”、“曲”三种。

吟，如古代唐诗、宋词的吟唱方式，以简单的旋律配上自由的节奏，依词文抑扬顿挫。依演唱形式，吟又有一般性吟唱和说白夹吟唱之分。一般性吟唱时，整段词文全用吟的方式，其调较低，加上舒缓的节奏，于低沉的音韵中衬托出高功庄严的法事。说白夹吟唱的方式，在何处用吟，常随道士功力的深浅而变异。

引，与吟的不同之处在于，吟是徒歌，引则是加伴奏的歌唱，其歌词有一定的形式与格律，犹如宋词中的“引”或南北曲中的“引子”，此种唱法俗称“牵调”或“牵曲”，意为将一支曲调引长歌唱。台湾中南部道曲属引子曲者，唱词都有一定的格律，如《道场进茶》、《早期》科仪中的“茶赞”，共三首，每首两段，每段四句，第一句六字，二至四句各七字，三仄韵（第三句不押）。

曲，或称“正曲”，是具有一定拍法的歌曲形式。道乐中的曲，每首都有固定的旋律与拍数，只要歌词的格律相同，都可以同一曲调填之，同一曲牌可以填上许多不同的唱段。这种“曲”实际上已“曲牌化”。如《步虚词》、《赞道歌》、《三启颂》、《雁过沙》等曲，同一旋律都有三首或三首以上的不同歌词。

道教科仪中的声乐曲，都由高功主唱，或以都讲领唱，两位道士是唱腔的灵魂，副讲、引班、侍香，以及见习道士多依腔演唱。其传授方式为口耳相传。除家学系世代相传者，父亲可于私下传授其子，其余道士大多只能模仿旋律外形，故不同道士的唱腔及曲调，均有不同程度的差异，唱法甚至也有区别。

器乐形式，根据其演奏形式的不同，可分为“吹打音乐”和“锣鼓音乐”两类。

吹打音乐，系锣鼓曲牌与唢呐曲牌联缀而成。奏法是先由司鼓、司钹、司

锣奏一段锣鼓，按着由两支唢呐一支曲牌（旋律中夹有鼓点）；奏毕，续接一段锣鼓；再接一支唢呐曲牌，如此循环反复，轮番进行。锣鼓段演奏段数的多寡，随牌子的长短而定。

锣鼓音乐，主要用于道教科仪中动作性较强的法事。如中南部科仪之《召四灵》的舞剑，《禁坛》的“收禁命魔”，北部科仪《敕水禁坛》之“召四灵”，与“敕水”、“敕剑”。它常常与唢呐音乐相连并用。南部常以简单的鼓点反复，北部则惯奏北管中的大套锣鼓，节奏变化多端，气氛热烈。

台湾道教科仪音乐中使用的乐器尤其是后场使用者，均系民间音乐中常用乐器，可见于北管、太平歌、车鼓、歌仔戏等的后场。主要乐器有唢呐（2）、小唢呐（1）、壳子琴（1）、秦琴（1）。次要乐器有扬琴、笛子、箫、太广弦、和弦等，现今有时也加上电吉他或电子琴。锣鼓类则有单面鼓、堂鼓、板、小钹、大钹、小锣、大锣、铜锣、单音、响盏、有的还加上双音、叫锣等。另外还有木鱼、法铃等法器。

台湾道教音乐与当地流传的南管音乐、北管音乐及其他民间音乐有密切关系。南管和北管音乐已作为道场音乐的一个组成部分，纳入到台湾的道场中使用。后场乐师也偶尔演奏其他民间音乐，如车鼓弄的音乐，民间乐人称为“车鼓谱”，以及1949年以前传入台湾的被民间乐人称之为“广东串”的广东音乐。

台湾学者吕锤宽先生，多年来对台湾道教宫观进行了深入的田野工作，撰写了台湾道教音乐研究的专著及学术论文多篇，如专著《台湾道教仪式及其音乐》及《台湾道教音乐源流略稿》、《台湾的道教醮祭仪式与科仪》等学术论文，在海内外产生了一定的影响[①]。

---

① 本节参考资料：

曹本冶：《香港道教全真派仪式音乐初述》，载《人民音乐》1989年第8期。

吕锤宽：《台湾道教音乐源流略稿》，载《艺术学研究年报》1989年第3期。

吕锤宽：《台湾的道教醮祭仪式与科仪》，载《艺术评论》1989年第1期。

刘红：《香港与大陆之道教音乐的比较研究——有关发生环境的分析》，载《星海音乐学院学报》2009年第2期。

六、 当代道教音乐研究

从《道德经》以及道教最早的经典《太平经》开始，关于音乐的论述在道教经典中屡见不鲜。可以说，道家、道教及文人学者研究道教音乐由来已久，纵横深广。然，将道教音乐作为一项相对独立的学术专题进行研究，把道教音乐作为一种有特色的传统民族文化对外宣传推广，却是近代的事，尤以始于20世纪五六十年代，并在上世纪末本世纪初形成一股道教音乐文化研究热潮为典型，因此，当代道教音乐的研究，集中体现于20世纪五六十年代至当今的半个多世纪。

1. 当代道教音乐现象概述

（1）学术性研究据不完全统计，当代正式公开出版的有关道教音乐的学术研究著作近六十本，发表学术论文三百余篇。现就这些研究成果略作评介如下：[①]

当代较早关注到道教科仪音乐的学者，当属陈国符先生。1945年，陈氏在昆明西南联合大学化学系执教期间，著成《道教斋醮仪源流考》一书。随后，从该书中取其中有关道教科仪音乐的部分作了增补，写成《道乐考略稿》，收入《道藏源流考》，于1949年由中华书局印行。

20世纪50年代中后期，国内学术界对宗教音乐的研究主要集中在佛、道音乐的采集及记谱整理。其间，较重要的研究成果包括杨荫浏主编的《宗教音乐·湖南音乐普查报告附录》（1958，1960），这一资料中，部分地对湖南衡阳地区的道教音乐，包括“应教”和编者所称的“巫教”音乐作了乐谱记录和简要的文字解说。[②] 同期，中国舞蹈艺术研究会对苏州玄妙观的《全符》、《全

① 相关评介参引了曹本冶、刘红：《道乐论——道教仪式的“信仰·仪式行为·仪式中的音声”三元理论结构研究》部分内容，北京：宗教文化出版社，2003年，第9—21页；刘红：《当代道教音乐的回顾与展望》（上、下），连载于《中国道教》2006年第6期，2007年第1期。

② 当地称居于民间的火居道士为“应敷道士”，因此，对这一民间流传的教派亦称“应教”。“巫教”，则因仪式包含巫术成分而有此称。

表》、《火司朝》科仪进行了采录整理，并编撰了《苏州道教艺术集》一册，其中除了有一篇文章对苏州道教音乐作简略概述外，还有以工尺谱记录的仪式音乐乐谱，并附有图片和对仪式中道士们行法动作的记录和描述（1957）。除上列两份资料，其他同期对道教仪式音乐的研究还包括扬州市文联所编《扬州道教音乐介绍》（1958）；李石工等人记录翻译的《佳县白云山道教经韵八套及笙管二十七首》（1959）；杨荫浏与曹安和合编的《苏南吹打曲》（1957）等。

20世纪60年代至70年代，文化大革命运动期间，学术界对宗教音乐的研究陷入了停顿。文化大革命后，中断了二十多年的道教音乐研究在80年代开始复苏。这一时期的研究工作具有两个明显的倾向：一是继承前期对道教音乐的采集及记谱整理。学术界带着具有使命感的急迫心态，对因中隔时间长久、乏人传承已到了濒临消亡的道教音乐，作了抢救性质的采录收集；二是道教音乐的研究，开始走出以采集、记谱为主的模式，逐步将道教音乐作为一种文化现象进行系统性的理论研究与分析。在此期间，首先恢复了中断多年的实地调查采录工作。随之，不少地方开始陆续汇编由实地考察所得的道教音乐资料；尤其是规模浩大的全国性汇编工程《中国民族民间音乐集成》，其中之《中国民族民间器乐曲集成》正式把道教音乐和其他宗教音乐列入收集范围之内，在全国各地区收集和整理道教音乐。继上海音乐学院的研究小组对上海及邻近地区的道教音乐以录像进行收集整理之后，武汉音乐学院的《中国民族民间器乐曲集成·湖北卷》编辑部，对武当山道教音乐进行了实地考察，编辑人员以音响、乐谱、图片、文字和摄影、录像等形式对武当山道教音乐进行了记录与整理，并出版了《中国武当山道教音乐》（1987）一书。其他各地的音乐学院和研究单位，也分别对北京白云观；川西青城山、青羊宫；沈阳太清宫、千山无量观；山东崂山；山西恒山；以及苏州、无锡、常州等地的道教仪式音乐进行了采录、收集和记谱，并印行了部分经韵曲谱。

进入80年代，港台地区的学者，如香港的曹本冶，台湾的吕锤宽、李秀琴、许瑞坤等，对香港和台湾地区的道教音乐，也分别进行了实地考察和学术理论研究。特别是1985年由香港中文大学音乐系中国音乐资料馆、香港民族音乐学研究会举办的《国际道教科仪及音乐研讨会》，汇集了海内外国际学术界

多名学者，专题性地对道教科仪和音乐进行了探讨。其后，香港中文大学音乐系又分别于1989年和1991举办了两次《道教科仪音乐研讨会》，进一步推动了道教音乐的研究，这三次研讨会的论文集都先后正式出版（1989，1991，1992）。此外，日本京都艺术大学资深教授滝本裕造，是首个研究道教音乐的日本学者，自90年代初以来，遍访了中国各主要道教宫观，并与刘红一起合作完成了多项研究课题，主要成果包括：*Daoism Handbook*（音乐章）[①]、《苏州进表科仪と道教音乐》[②]、《道教の仪式と音乐》、《道教音乐と世俗音乐》、《道教音乐の研究とその意义》[③] 等等。

自80年代中后期开始至今，随着田野资料的积累，学术界对道教音乐的研究从记谱整理过渡到理论性分析研究，已取得一些学术成果。从散见于各学刊杂志的研究论文和出版的专著来看，这一时期的道教音乐研究，具有以下特点：

其一，涉及道教音乐自身形态的研究。道教音乐不同于世俗（或民间）音乐，由于它与信仰内容的密切关联，因此，它有着固有的宗教音乐属性，并具有“布道”、“事神”的仪式功能。元人燕南芝庵在《唱论》中曾提及“道家唱情、僧家唱性、儒家唱理”的不同音乐内容。在道教音乐中，其喜怒哀乐之情，皆受教理、教义、经文所决定，并以超凡脱俗之情调表现出来，因此，道众在做法事时，要以咏唱、吟诵、禹步、奏乐等连贯其间，执仪者必须庄严作像，意专观想，身与口协，口与意符，意与身合。面对神明，虚心敬意，始能打动人神，获得应有效果。可以说，道教仪式音乐主要是将理念中的“道”（即“无”）转化为“有”的一种过程，它本身的意义不在于艺术性，而在于宗教性。台湾学者吕锤宽在其《台湾天师派道教仪式音乐》一文中提出，道士的存思冥想与内力的结合是促进仪式产生协和的效果的主要因素，而具有催化、提升作用的媒介，便是音乐，音乐是仪式中调节道场气氛的力量。[④] 论及道教仪式

---

① *Daoism Handbook*, ed. by Kohn Livia, Brill Academic Publishers, Netherlands, Incorporated. 2000.

② 日本《東方宗教》，1997年第89号。

③ 分三期连载于日本大修馆书店：*SINICA*，1997年第7至9期。

④ 吕锤宽：《台湾天师派道教仪式音乐》，载《中国音乐学》1990年第3期，第21—33页。

与音乐的相互关系，刘红在《仪式环境中的道教音乐》一文中提出“道教音乐是体现在道教信仰行为中的仪式音乐，不充分关注仪式环境和背景的道教音乐研究即是一种片面的研究”[1]。通过具体的仪式和音乐结合的例子解说，文章对道教音乐在道教仪式中所处地位和所扮演的角色做了研究分析。

道教音乐的产生与流传取决于道教活动中的行为人，而道人的道德、道行、道功，往往能决定道教音乐的某些属性。因此，在研究道教音乐时，对道教经韵乐师的籍贯、生辰、身世、处境、师承关系、云游[2]行迹、道乐流派、艺术造诣等背景资料的调查就是一项极为重要的研究工作，这对于解释道教音乐自身形态中某些层面的内涵，无疑是一个必要的前提。史新民的《全真·正一·火居》;[3] 曹本冶的《道教仪式主持者的训练：一个香港全真道观的实例》（1991）；甘绍成的《四川道教仪式执行者的传承方式与特点》;[4] 及王忠人的《试论二泉映月的道乐特征》[5] 等，从不同的切入点对以上各方面进行了分析讨论。

对道教音乐自身形态的研究，还包括对特定地区道教音乐的曲目、风格、特征，以及它们与当地其他文化现象相互关系的研究：如史新民、周振锡的《武当山道教音乐初探》（1987），曹本冶就香港道教全真派道观《盂兰盆会》科仪音乐所做的研究 *Taoist Ritual Music of the Yu-lan Pen-hui (Feeding the Hungry Ghost Festival) in a Hong Kong Taoist Temple*（1989），吕锤宽的《台湾道教音乐源流略稿》,[6] 张鸿懿的《北京白云观道教科仪音乐研究》，曹本冶、蒲亨强的《武当山道教音乐研究》（1993），吕锤宽的《台湾的道教仪式与音乐》（1994）等等。另外，曹本冶、刘红合著的《龙虎山天师道音乐研究》，在实地考察的基础上，一方面对所研究的对象在音乐形态上作了较透彻的分析，而且对与音乐

---

① 刘红：《仪式环境中的道教音乐》，载《中央音乐学院学报》2003 年第 1 期，第 19—27 页。

② 《太清玉册》：“道家出游，寻真问道，谓之云游。”

③ 史新民：《全真·正一·火居》，载《黄钟》（武汉音乐学院学报）1990 年第 1 期，第 18—23 页。

④ 甘绍成：《四川道教仪式执行者的传承方式与特点》，载《1991 年香港第二届道教科仪音乐研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，1991 年，第 68—81 页。

⑤ 王忠人：《试论二泉映月的道乐特征》，载《黄钟》1990 年第 1 期，第 42—48 页。

⑥ 吕锤宽：《台湾道教音乐源流略稿》，载台湾《艺术学》1989 年第 3 期，第 117—164 页。

相关联的社会文化现象做了探讨，提出音乐在仪式的进行过程中，随着道场环境、道人心理、科仪程序等的不同转换和变化，在道人的理念中区别出不同的层次，随之起到不同的功能作用，达到不同的行法目的和要求。这种从道人思想意识、行为方式及社会的认同性对道教音乐的影响去诠释道教音乐的研究方法，以及利用这种方法解释道教音乐在科仪中的不同属性及这些音乐与道教信仰关系的亲疏程度，从而得出道教科仪音乐是复性层次结构（核心、中间、表面层次）的结论，在当时学界的相关研究中颇具新意（1996：61—67）。孙凡的《全真正韵闵谱53韵韵板研究》一文，以当代道教大师闵智亭传谱的五十三首全真道经韵为对象，就构成全真正韵的三大要素：经词、韵腔、韵板的节奏形态及运动规律进行了分析、归纳和总结。[①] 刘红在《香港与大陆之道教音乐的比较研究》一文中，从发生环境这一独特视角，就香港与内地道教音乐作了比较研究。认为不同地域的道教音乐研究，除了必要的形态描述和分析之外，还应将注意力放在不同地域道乐发生环境的比较上。从这一研究思路出发，文章分别就不同教派特征的道教音乐、不同宫观环境中的道教音乐、不同传承方式的道教音乐、不同仪式环境的道教音乐，展开了细致的比较分析，最后概括总结出香港道教音乐的个性特征。如香港道乐的“港化”特点：有职业性音乐背景的醮师作为道场活动的一分子，他们自然带入一些非道乐因素于道乐中；香港道乐在与民众的广泛接触中，部分吸收了香港的民俗音乐以及其他宗教（主要是佛教及民间宗教）音乐。[②]

其二，涉及道教音乐历史方面的研究。前及陈国符的《道教考略稿》，从《道藏》三洞四辅十二类5485卷之中，翻阅札录出有关道教斋醮仪范的经典121种、640卷，并与《唐书》、《册府元龟》等重要史籍对照，梳理出自东晋葛洪，北魏寇谦之，至唐、宋、元、明、清之道教音乐产生、形成、发展及演变的历史线索，是近现代较早涉足道乐史研究的学术论著。近年来，涉及这一领域研究的论文也不少，如谭大江《浅谈武当山道教音乐在历史演变中的三个

① 孙凡：《全真正韵闵谱53韵韵板研究》，载《黄钟》1996年第2期，第37—39页。

② 刘红：《香港与大陆之道教音乐的比较研究》，载《星海音乐学院学报》2009年第2期，第5—17页。

时期》[①]；伍一鸣《江南道教音乐的由来和发展》[②]；王忠人《道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章》[③] 等等，皆是对道教音乐在历史上的产生与发展过程的探讨。曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘撰写的《中国道教音乐史略》（即本书初版，1996，台北），可以视为继陈国符的《道教考略稿》之后的第一本梳理道教音乐历史发展的专著。本书作者都是音乐学学者，书中对道教音乐历史的讨论，补充了陈国符《道教考略稿》中有关音乐方面的内容。但作为“史略”，书中触及的道教音乐史内容仍在多方面有待日后予以充实。蒲亨强《唐明皇与道教音乐》一文，[④] 立题新颖，通过对唐明皇与道教音乐不解之缘的描述，以及对其所作《霓裳羽衣曲》的分析，旨在考察唐明皇与道教及道教音乐的因缘，深化认识唐明皇音乐创作的本质特点以及道教文化对盛唐音乐的深层影响。王小盾从另一个角度运用翔实的文史典籍，对唐代的一百多首道曲、道乐进行了考证，提出了道教的法事音乐是从唐代开始建立起来的观点。[⑤]

其三，涉及中国传统文化现象的道教音乐研究。道教是中国土生土长的宗教，道教音乐深深地扎根于华夏文化的土壤之中。在漫长的发展历程中，道教音乐与中国民俗和民族文化互相交融，互相渗透，使之不仅具有鲜明的民族特色和地方特色，更是一个蕴含着多层文化价值的传统仪式音乐。有关道教音乐与中国传统文化之间互动关系的探讨，虽然目前在国内学术界仍处于起步阶段，但已逐渐受到重视，并已有学者结合社会学、人类学、文化学、宗教学及民俗学等学科的一些理论概念和方法来进行他们的研究；其中具有代表性的当属香港中文大学音乐系进行的“中国传统仪式音乐研究计划”。由香港研究资助局、蒋经国国际学术交流基金会资助，香港中文大学音乐系的“中国传统仪式音乐研究计划”在 1994 年至 1998 年之间展开了“中国内地、香港及台湾主要道教

---

① 谭大江：《浅谈武当山道教音乐在历史演变中的三个时期》，载《中国道教》1988 年第 2 期。

② 伍一鸣：《江南道教音乐的由来和发展》，载《中国道教》1989 年第 1 期，第 40—44 页。

③ 王忠人：《道教经韵乐章与古代宫廷祭祀乐章》，载《黄钟》1991 年第 4 期，第 62—68 页。

④ 蒲亨强：《唐明皇与道教音乐》，载《音乐艺术》（上海音乐学院学报）1989 年第 3 期，第 17—22 页。

⑤ 《唐代的道曲和道调》，载《中国音乐学》1992 年第 2 期，第 15—23 页。

宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”[①]。该项目联合了近二十位有关学者，对在历史上占有重要地位、当今仍较完整保存其传统的道教仪式音乐，置身于仪式、信仰体系及文化环境内进行全方位的系统分析研究，为总体性认识和理解道教科仪音乐打下了基础。至今，该项目的研究成果见于二十一本专著，以《中国传统仪式音乐研究计划系列丛书》之名称，由台湾新文丰出版公司出版，包括：《道教仪范》（闵智亭，1995）、《龙虎山天师道音乐研究》（曹本冶、刘红，1996）、《中国道教音乐史略》（曹本冶、王忠人、甘绍成、刘红、周耘，1996）、《禅林赞集》（蔡俊抄，1998）、《海上白云观施食科仪音乐研究》（曹本冶、朱建明，1997）、《贵州土家族宗教文化——傩坛仪式音乐研究》（邓光华，1997）、《河北巨鹿道教法事音乐》（袁静芳，1998）、《崂山韵及胶东全真道器乐曲研究》（詹仁中，1998）、《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪为例展开的讨论》（刘红，1999）、《新疆维吾尔族伊斯兰教礼仪音乐》（周吉，1999）、《“武当韵”——中国武当山道教科仪音乐》（王光德、王忠人、刘红、周耘、袁冬艳，1999）、《无锡道教科仪音乐研究》（钱铁民、马媛珍，1999）、《陕西省佳县白云观道教音乐》（袁静芳、李世斌、申飞雪，1999）、《杭州抱朴道院道教音乐》（曹本冶、徐宏图，2000）、《苏州道乐概述》（张凤麟、曹本冶、刘红等，2000）、《温州平阳东岳观道教音乐研究》（曹本冶、徐宏图，2000）、《云南瑶族道教科仪音乐》（杨民康、杨晓勋，2000）、《青城山道教音乐研究》（甘绍成，2000）、《北京白云观道教音乐研究》（张鸿懿，2001）、《上海郊区道教及其音乐研究》（朱建明、谈敬德，2001）、《云南剑川白族道教科仪音乐研究》（罗明辉，2001）等等。《道乐论——道教仪式的信仰·行为·音声三元理论结构研究》（曹本冶、刘红，2003）是一部学术理论性著作，全书分为五章：第一章回顾学术界对20世纪以来道教科仪音乐研究的现状，提出了作者认为适合于研究中国传统仪式音乐的理论概念、定位与方法；第二章以现阶段研究成果为基础，概述各地主要道观的科仪音乐，为读者（尤其是初步接

---

① 该研究项目（曹本冶任主持，刘红任副主持）历时四年，主要以道教科仪音乐为研究对象，同时也在“中国传统仪式音乐研究计划”的大范围内进行了福建地区佛教唱赞、贵州土家族傩坛仪式音乐及新疆维吾尔族伊斯兰教传统仪式音乐等三个研究课题。

触道教音乐的读者）展现出现存道教科仪音乐的整体格局及地理分布；第三章将道教科仪传统的两大传承系统（全真道与正一道）分门别类，宏观考察其文化生态环境以及派系与道乐之间的关系；第四章从局内（道人）、局外（学者、道外人）对道乐概念的界定以及两者对道乐观认知的角度，讨论道乐自身形态在整体道教仪式结构中的意义，深层次揭示道乐彰显程度与道教理念近疏之关系；第五章运用“地域性风格区域、跨地域性风格区域”的概念，梳理道教科仪音乐的风格系统。

田野考察基础上的记谱整理较为突出的成果有：史新民、周振锡、王忠人、向思义、刘红采录、记谱和编辑的《玉溪道人闵智亭传谱：全真正韵谱辑》（1991）和《中国龙虎山天师道音乐》（1993）。

另外，几部综合性道教文化辞书《道教大辞典》（1994）、《道教文化辞典》（1994）和《中华道教大辞典》（1995），以及 *Daoism Handbook*（2000），都载有相当篇幅的道教音乐词条和篇章，填补了历年来道教辞书中缺乏道教音乐项目的空白。史新民编著的《道教音乐》（2005），是人民音乐出版社出版的“20世纪中国音乐史论研究文献综录”之“宗教音乐卷”中的其中一本，编者在此卷本中，对清末民初至中华人民共和国成立前的有关道教音乐的理论、谱集、史料等作了收录、编目，并对当代出版的部分道教音乐著作及散见于各期刊的道教音乐文章作了介绍、评论。兼具资料性与学术性。

此外，流传在云南省汉、白、彝、纳西等民族之中的“洞经音乐”，经1962年“云南省宋词乐调查小组”赴丽江对洞经音乐进行调查，进而撰写了《洞经音乐调查记》之后，引起了学术界很大的兴趣。国内学术界在对洞经音乐的属性认知上，一般认为其在发展史上曾与道教科仪音乐有过密切的关系，原本是道教音乐的一部分，之后融合了其他音乐而成为现在的洞经音乐。也有认为它根本就是道教科仪音乐。[①] 黄林、吴学源在《论云南洞经音乐的社会属

---

① 国外对洞经音乐的研究，李海伦（Helen Margaret Rees）于1994年撰写的博士论文 *A Music Chameleon: A Chinese Repertoire in Naxi Territory.*（Ph. D. Dissertation, University of Pittsburgh.）有专门论述，李海伦认为丽江地区的洞经音乐是具有纳西特征的汉族曲目（a Han Chinese repertoire with some Naxi characteristics）（p. 229）。

性》一文中提出，在具有信仰属性的洞经会活动中所演奏的洞经音乐，应源于道教科仪及科仪音乐，之后融合了其他多种音乐而形成目前所见的“大型民俗性乐种”（1992）。而雷宏安、杨韵笙的《略论洞经音乐组织的历史渊源及其道教特征：兼与黄林、吴学源同志商榷》则认为，通过对洞经音乐组织及其神灵崇拜、宫观建筑、经文典籍、祭品法物、仪式活动、组织形式以及音乐演奏等多方面的考虑，认为不仅洞经组织的起源与道教有关，而且它是从道教上清派之中演化出来的。[①] 另一学者则认为洞经音乐的渊源和形成是一种“复合性”发展过程的结果。[②]

必须提及的是，学术研究与人才培养互动并进，是上述研究工作得以进行和完成的重要因素之一。武汉音乐学院、香港中文大学、中央音乐学院、上海音乐学院等高校，先后培养了一批以道教音乐作为研究方向的研究生，而且还成立了专事道教音乐研究的学术组织和机构，如武汉音乐学院的“道教音乐研究室”、香港中文大学“中国大陆、香港及台湾主要道教宫观传统仪式音乐的地域性及跨地域性比较研究”项目，上海音乐学院的“中国仪式音乐研究中心”等。至2010年，以道教音乐研究为专题而获得学位的博士、硕士有十多位，形成了一股较强的学术力量，自90年代初中期开始延续至近期的几次研究热潮的形成，直接原因之一，即是这些学者研究成果的集中涌现。

正是在上述预备基础、前提条件和适逢《中国民族民间音乐集成》这一国家重点文化工程全面展开，以及部分高校培养专门人才、建立相关研究机构从事道教音乐专项研究之推动下，不被人们熟识的道教音乐这一生僻的研究领域，从80年代中后期开始，逐步由学术冷门形成了研究热点。

坦率地说，相比较于天主教、基督教、伊斯兰教和佛教等几大宗教，道教在社会影响力上略显势弱，但就国内在道教音乐专题性研究方面而言，无论是研究的深度和广度还是研究成果的数量，都明显出色于其他宗教音乐的相关研

---

① 杨韵笙：《略论洞经音乐组织的历史渊源及其道教特征：兼与黄林、吴学源同志商榷》，载《民族艺术研究》1992年第2期。

② 张兴荣：《云南洞经文化——儒道释三教的复合性文化》，昆明：云南教育出版社，1998年。

究。这些研究成果的出现，较为彰显的作用体现在，一是部分揭示了为人们所陌生的道教音乐的基本形态特征及其与中国传统文化错综复杂的相互关系；二是在这些研究工作的进行过程中以及研究成果出现之后，启发了道内人士对自身音乐文化的关切和重视，并随之带动一些地方的道教团体和组织，将道教音乐作为一种有特色的宗教艺术搬上舞台，走向社会。

（2）艺术表演与展示随着上述道外专业音乐人员参与道教音乐的收集、整理、研究及艺术实践，“道教音乐”这一概念开始陆续运用于各学术刊物的专论及学术专著之中；且有专业音乐家加入的“道教音乐”舞台表演，走向了民众，甚至走出了国门。这种舞台化了的道教音乐演示活动慢慢被社会认同接受的同时，部分道教宫观便有了从事这种演示活动的组织——“道乐团”。1988年8月22日，北京白云观正式成立了“白云观道教音乐团”，并首次在北京音乐厅举行了汇报演出。于此前后，湖北武当山、苏州玄妙观、江苏茅山道院等亦相继成立了道乐团；江西龙虎山于1991年成立龙虎山天师府经乐团；河北省道教协会于1996年成立河北省道教经乐团；上海城隍庙于1997年创建了上海道教乐团；山西绵山于1997年成立绵山宗教乐团；四川青城山及成都青羊宫于2003年分别成立了青城山仙乐团和青羊宫道乐团；2005年，广东省道教协会以广东圆玄道观为训练基地，由广东圆玄道观经乐队、罗浮山冲虚观、罗浮山黄龙观、南海云泉仙馆、新会紫云观、开平梁金山道院、惠来龙藏洞等乐师组成广东省道乐团。其中上海城隍庙、北京白云观、湖北武当山、苏州玄妙观、江西龙虎山天师府、江苏茅山道院、四川青城山、成都青羊宫等宫观的道乐团还多次应邀到英国、法国、德国、比利时、新加坡、加拿大等国家和中国台湾、香港、澳门地区作专场道教音乐演出。内地之外，1996年，由香港蓬瀛仙馆主办的香港道乐团正式成立，这是经香港政府注册的唯一专事道教音乐表演的团体。2003年，新加坡道乐团正式注册成立。2007年，澳门道乐团成立。

在各地道乐团各自作道乐表演展示的同时，道内近年来有组织地策划并实施了由海内外多个道教团体联合参与的大型道乐表演活动。

2001年11月，香港蓬瀛仙馆、香港道乐团与香港中文大学宗教系、香港中文大学音乐系在香港联合主办了“首届道教音乐汇演”。这次汇演汇集了来自

中国内地和台湾、新加坡及香港的多个道乐表演团体，北京白云观道教经乐团、河北道教音乐团、高雄文化院国乐团、新加坡道乐团、香港道乐团等作了专场道乐表演。为了增强此次汇演的社会参与性尤其是学术性，汇演特意选择在香港理工大学和香港中文大学进行，演出进行期间还特别安排了六位道内外学者（黄信阳、蔡文、曹本冶、刘红、黎志添、王忠人）现场解答观众提问。

2002 年 6 月，第二届道教音乐汇演在台北举行，与首届道教音乐汇演相若，来自两岸三地及新加坡的多个道乐团，带来不同地区不同色彩的道教音乐，给大家提供了一个认识道教文化的机会。①

2003 年 3 月 18 日，中国道教协会、香港蓬瀛仙馆联合主办了第三届道教音乐汇演。汇演在北京民族文化宫大剧院举行，北京白云观道教经乐团、台湾高雄文化院国乐团、新加坡道乐团、新加坡大士伯公宫《道德经》唱诵团、香港道乐团、茅山道院道乐团、苏州姑苏仙乐团、山西绵山宗教乐团应邀参加了演出。汇演翌日，中国道教协会还在北京白云观组织了一个有各参演单位代表和在京部分道教文化界及音乐界的专家学者参加的座谈会，就道教音乐的传统如何继承以及在当今社会如何推广等问题进行了讨论。

2004 年 3 月 7 日，第四届道教音乐汇演在新加坡嘉龙剧院举行。来自两岸三地、新加坡等地的八个道乐团参加了这次汇演。

2005 年 5 月 21 日至 22 日，连续两场在广州星海音乐厅举行的第五届道教音乐汇演，参演团体和表演人数较前四届为多，规模庞大。表演团体中，有自举办汇演以来，每年都积极参与表演的新加坡道乐团、高雄文化院国乐团、香港道乐团；多次参加汇演的龙虎山天师府经乐团、台湾南投玉皇宫国乐团；以及第一次参加道乐汇演的广东省道乐团、上海道教乐团、武当山道教武术音乐团、成都青羊宫道教乐团以及香港至和道教中乐团。是次汇演也是媒体关注度较高的一次，广东电视台、《广州日报》、《中国道教》、《新华网》、《大公报》等海内外媒体相继作了报道。

---

① 与首届道教音乐汇演一样，香港“道教文化资料库”（http：//www. taoism. org. hk）将汇演实况做了全球网上现场直播，让不能亲赴现场观赏演出的人们，从网上分享了这一表演实况。

2006 年 8 月 26 日，第六届道教音乐汇演在成都艺术中心娇子音乐厅举行。来自海内外的七个道乐团：新加坡道乐团、台湾高雄文化院国乐团、香港道乐团、上海城隍庙道乐团、武当山道教武术音乐团、青城山仙乐团、成都青羊宫道乐团，参加了表演。

2007 年 11 月 20 日，作为香港举办的“罗天大醮”期间的其中一个文化项目，第七届道教音乐汇演在香港理工大学综艺馆举行。西安八仙宫经乐团、绵山大罗宫经乐团、新加坡道乐团、茅山道乐团、上海城隍庙道乐团、武当山道教武术音乐团、青城山仙乐团、澳门道乐团、香港道乐团、广东省道教协会道乐团、香港道教联合会经乐团及至和道教中乐团等十二个道乐团体参加了演出。

2008 年 11 月 15 日，以“天籁仙韵颂和谐”为主题的第八届道教音乐汇演，在南昌江西艺术剧院举行。这次汇演由中国道教协会主办，香港蓬瀛仙馆、南昌西山万寿宫、南昌万寿宫承办，台湾中华道教总会、新加坡道教总会、香港道乐团、湖北省道教协会、北京白云观、江西省道教协会、南昌市道教协会、龙虎山嗣汉天师府、上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”、“蓬瀛道教音乐研究基金”协办。北京白云观经乐团、武汉长春观经乐团、新加坡道乐团、香港道乐团、龙虎山嗣汉天师府道乐团和台北草山乐坊参加了是次汇演。

2010 年 11 月 14 日，由中国道教协会、湖北省道教协会等单位主办的“大道和韵、中华同乐”第九届道教音乐汇演在武汉市的湖北剧院上演。来自新加坡道乐团、香港道乐团、北京白云观经乐团等国内外的十余个道教音乐团体共三百多人参与了表演。

2010 年 11 月 6 日，第十届道教音乐汇演在江苏金坛市体育馆上演。此次汇演由中国道教协会、江苏省道教协会联合主办，金坛市茅山乾元观和香港蓬瀛仙馆共同承办，以“道坛清韵、中华和风”为主题，来自新加坡和中国台湾、香港、湖北、山东、陕西等地的八支道经乐团同台献演。

道教音乐汇演得到了各地参演单位尤其是道内相关组织的大力支持，这一形式已纳入道教界的一项常规活动，每年例行一次在不同的地区进行。

除周期性一年一次地举办道教音乐汇演外，2005 年 7 月底至 8 月初，内地与台湾相关机构还首次历史性地在台湾联合举行了以“蓬莱仙韵颂太平”为标

题的“海峡两岸道教音乐会”。在中国道教协会的组织下，内地道教音乐赴台演出团由江苏苏州姑苏仙乐团、江西龙虎山天师府道乐团、湖北武当山道教武术音乐团、四川青城山仙乐团和成都青羊宫道乐团等五个道乐团组成。这次海峡两岸道教音乐会在台湾共举行了三场。参演团体除内地的五个道乐团外，还有台北草山乐坊、台北市道教会科仪团、台北松山慈惠堂国乐团和台南市道教会科仪团。第一场演出于7月20日在台北国父纪念馆大会堂举行；第二场演出于7月26日在台南市社会教育馆演艺厅举行；第三场演出于8月3日在台中县立文化中心演奏厅举行。除三场正式演出外，内地道教音乐团还应邀分别在高雄道德院、花莲港天宫和宜兰镇平宫进行了即兴表演。

上述道教音乐的舞台表演及展示，带出一个问题，即舞台艺术化了的道教音乐表演与道教文化传统如何维持以及这种表演是否意味着既有传统变质、变异的问题。这一问题包含两个方面。

一方面，必须认识到：一旦道教的“念经”从道场搬到舞台剧场，它的本质就完全改变了。即便所表演的是原本发生在道观里的“原生态”道教音乐，其本质也因为这一时空环境的变化（由道场到剧场）而发生完全的改变。为什么呢？这是因为，把宫观里的经韵搬到舞台上展演，看似只是改变了空间场合，但就是这一空间场合的改变，使得经韵唱诵有了根本性改变：在道观里念经不是表演，是一种正常的宗教行为，经韵是念给神仙听的，是崇拜者与崇拜对象之间的单向关系，一旦搬上舞台，面对着台下的观众、道乐欣赏者，经韵便因此而失去了它原在的意义和功用意义。这一点上，道人们对自己在道场和剧场里如何作为，非常清楚，但不了解这一情形的观众却不一定明白，还以为这是“原汁原味”的或说“原生态”的道教音乐。

另一方面，我们可以看到，在道内，大多数道内人士是乐见道教音乐之舞台艺术化展现和表演的，因为这类更容易被普通民众接受的艺术表演形式，可以使更多的人认识不怎么被人所知的道教及其文化，因此，各地道观和道众都积极主动地去配合这种道教音乐的演示活动。除此外，道教音乐在专业音乐工作者的指导下，顺应舞台艺术的要求做了一些艺术性的改编，道人也乐见其成，在他们看来，是音乐家们做了他们做不到的“好事情”，这样一来，听众就会

从欣赏艺术的角度去听道教音乐。今天我们看到舞台上表演的道教音乐实际上分为三种类型，第一是从道场到剧场的“原汁原味”的道教音乐；第二是经韵没有改变，但是表演的形式及其音乐都做了相当的编配的“道教音乐”；第三是有些音乐家将没有曲调旋律的经文配上音乐的演示，如乐诵《道德经》，就是由专业作曲家配上音乐的。还有《清静经》，也是道内请道外音乐家进行音乐编配的。

有关传统道教音乐与舞台演绎之道教音乐的相互关系，后及道教音乐如何继承发扬时还会涉及。

2. 当代道教音乐研究之检讨

（1）研究价值和意义

上述道教音乐研究成果的出现，所产生的社会影响和文化意义是重大的，尤其是其独特、珍贵的学术价值更是引人注目。归纳起来，当代道教音乐研究的学术价值主要体现在以下几个方面：

文献及实用价值。前述于20世纪80年代中后期所做的几次较大规模的道教音乐收集整理和研究，时值文化大革命运动结束，中断了几十年的道教活动刚刚开始恢复，各地道教宫观、组织正处于百废待兴的状态，从道人员青黄不接，通晓经忏、科仪的老道长有的年事已高，有的已羽化升仙，道教音乐濒临绝迹。一些宫观由老道长们口头传承下来的经韵、道曲，在道乐研究者们不失时机地收集整理之下得以保存，这些珍贵的资料经编辑整理成道乐谱集以后，更成为了后来年轻道长们学习经韵音乐的授受之本。例如今天湖北武当山、江西龙虎山天师府等宫观之经韵的传授，以及“全真正韵”在各全真道观的传承，就是以当年收集整理出版的《中国武当山道教音乐》（1987）、《中国龙虎山天师道音乐》（1993）、《全真正韵谱辑》（1991）作为传唱之本的。可见，这一时期的道教音乐研究，不仅具有十分重要的文献资料价值，更具有历史性的实用价值。

史学价值。谈到历史悠久、源远流长的古代音乐，今人是看到的多，听到的少。所谓看到的多，指的是众多的历史和音乐文献资料对古代音乐现象的书面描述，但由于古代没有记录、保存音乐实效（音响）的技术和能力，面对古代音乐，我们只见其文，难闻其声，这是从事中国古代音乐研究的一大遗憾。

道教音乐的挖掘整理和研究，显现出了对中国古代音乐研究的重要参考价值，原因是，道教音乐在其产生和发展的历程中，与古代宫廷音乐、文人音乐、民族民间音乐有过直接的关系，典型的例子如：唐玄宗李隆基、明成祖朱棣不仅崇道爱乐，而且还自创道曲。宫廷乐师、文人雅士为道教制乐度曲者亦不乏其人。明代更设宫廷“乐舞生”制度于武当山道观，成为道教音乐特殊一派。[①]缘于道教超脱于尘世之外，不食人间烟火的宗教传统和环境，道教音乐在封闭式的道教宫观中流传和保存，维持着较完整的体系和固有传统，因此，从现今生动的道教音乐形态中，可以窥探出古代音乐的些许风貌和元素，有学者甚至用“活化石”来形容道教音乐的这一研究价值。[②] 辅助以《玉音法事》[③]、《大明御制玄教乐章》[④] 等珍贵的道教音乐文献资料，看这些遗存古谱，听现实中的道教经韵、曲牌，或许可以为我们认识或解读古代音乐之奥妙，提供参考。

人文学价值。道教，是中国人自创的宗教，反映出本民族独特的宗教观念和文化特色。与西方基督教、天主教由专业作曲家作曲相比较，绝大多数道教仪式中使用的音乐皆为无名氏的集体创作，这一特色，展现出一个深刻的人文现象而引发学者们对相关问题的探索、研究和思考，即众源流、多渠道，集古代宫廷音乐、文人音乐、民族民间音乐之大成，汇百川而成江河的道教音乐，其独有的宗教特色和超凡脱俗的品格，是如何在土生土长的民俗环境和多姿多彩的传统文化基础上形成的？道人音乐观念的独特性是什么？仙乐与俗乐，道人与凡人，民间与宫观，这些看似对立着的矛盾现象是如何在彼此间的相互交

---

① 明代武当山祭祀活动，按宫廷制度设置“乐舞生”，所谓“乐舞生”，是受过宫廷祭祀音乐训练的御用演礼、诵经、奏乐人员。参见史新民主编：《中国武当山道教音乐》（李养正《序》），北京：中国文联出版公司，1987 年。

② “活化石”之说有诸多学者提及，例见陈耀庭：《道教礼仪》，北京：宗教文化出版社，2003 年，第 330 页。

③ 《玉音法事》是保存至今的最早一部道教音乐之声乐谱集，大约问世于北宋政和年间（1111—1115），共辑道曲五十首，收入于《正统道藏》第 333 册。由于时代久远，且曲谱晦涩深奥，至今《玉音法事》所用之乐谱无人能识，还是一部有待破译的天书。

④ 《大明御制玄教乐章》是明永乐皇帝朱棣所作的道教经韵乐章，全曲分为三个乐章，共载有道曲十四首。该乐章无论词章的章法结构，还是音乐的旋律形态、风格乃至唱诵形式，均套用了宫廷祭祀雅乐。

融、互为影响的状态下巧妙生存的？生存机制和条件又是什么？对诸如这些问题的探讨和研究，可以使我们由回答道教音乐是什么的形态描述和分析，逐步延伸到为什么道教音乐会是这样的关乎人文学层面的思索和研究，从不同的侧面探讨中国人的人文精神。

现实价值。今天社会，人们面对各式各样、眼花缭乱的文化现象，用不知所措来形容不为夸张。当下年轻人还没来得及了解自身的文化传统到底是什么，就已经被外来泛滥的“多元文化”冲击得晕头转向，莫衷一是。部分人不喜爱传统文化，很大程度上源于不了解传统文化，而不了解传统文化的原因又在于不愿意了解传统文化。如果说现代流行文化装点的是人们的生活面貌的话，那么，表面风光的现代文化所掩饰的因为缺乏传统根基为依托而显得内心空虚的人们，则需要具有感召力的精神安抚。道教音乐的研究和展示，虽然不奢望一时间将追随着流行音乐文化的人们引入对传统音乐文化的热爱，但是，就精神层面而言，道教音乐依附着的道教哲学、义理，特别是道教神圣、庄严、被赋予超自然能量的宗教行为中的部分警世善言，正面触及了伦理、道德等众人关心、担心的现实核心社会问题，因此，道教音乐的研究与展示，于更深层次上理解，不仅仅只是传统文化的一种宣传，而是对生活在当今社会环境中的人们心灵上的触动、点化。

（2）研究中的相关问题①

当代道教音乐的研究成果，成绩斐然，有目共睹。但是，其中部分成果的取得，一定程度上带有某些偶然性，本文前面提到的分别于20世纪50年代和80年代进行的两次较大规模的收集整理活动即是如此。

50年代几次有影响的道教音乐收集活动大都不是专题性针对道教音乐这一项目而展开的，而是在收集民间音乐的同时顺带进行的一项活动，如杨荫浏收集的湖南道教音乐资料，就是以附录的形式编辑在《湖南音乐普查报告》之中

---

① 本节参引了曹本冶、刘红：《道乐论——道教仪式的“信仰·仪式行为·仪式中的音声”三元理论结构研究》中的部分内容，北京：宗教文化出版社，2003年，第21—25页；刘红：《当代道教音乐的回顾与展望》（上、下），连载于《中国道教》2006年第6期，2007年第1期。

的。其他如扬州、浙江、陕北等地的道教音乐收集工作，均属相同情形。对苏州道教音乐的采集，虽是一项专题性的收集，但却是在“道教艺术”的名义下，与舞蹈等其他项目并列收录的。

80年代的道教音乐收集整理，表面看来似乎已成为“宗教音乐”之一部分的专题项目，但限于当时学科建设不够完整，对宗教音乐的概念及分类等学术性和技术性问题不甚明确，因此，当年被列为国家重点项目的“中国民族民间音乐集成”，竟莫名其妙地将道教音乐划归于“民间器乐”类，收录于《中国民族民间器乐曲集成》之中。

似上述这种带偶然性的道教音乐收集和整理，及对道教音乐不够充分的认识和理解，对随之而进行的道教音乐研究造成了某种程度上的影响并出现了一些问题。

首先是概念问题，暂且不谈道教音乐作为一个概念或名称在学术上的定义与其在实际宗教场合中的“名”与“实”的问题，[①] 单就前及将道教音乐归于“民间音乐”或“民族民间器乐”的这一分类现象来看，道教音乐的研究一开始就处在一种含糊不清、模棱两可的状态之中，导致一些学者视道教音乐为民间音乐或界定道教音乐从属于民间音乐，从而在概念上忽略“道教音乐”的相对独立性，出现了在研究中片面强调道教音乐的地方、民间从属性的现象。

例如，早年杨荫浏、曹安和在根据苏南无锡道家传抄的乐谱和他们演奏的音乐所编写的《苏南吹打曲》一书中，在论述当地道家僧家称为“梵音”[②] 的曲调与当地民间吹打曲的关系时说道，“‘梵音’与吹打是同一曲调的两种不同名称，我们相信‘吹打’是原有的名称；‘梵音’两字，则显然是僧、道两教，在利用了民间的这类音乐之后，为之硬带上去的一种宗教式的帽子”[③]。其

---

① 有关道教音乐的概念及其相关的学术讨论，参见曹本冶、刘红：《道乐论——道教仪式的“信仰·仪式行为·仪式中的音声”三元理论结构研究》（部分内容），北京：宗教文化出版社，2003年。刘红：《道内人与道外人的“现代”道乐观——基于道教音乐的概念和价值观念的讨论》，载《中央音乐学院学报》2005年第2期。

② 梵音是道家僧家对吹打曲的一种别称，见杨荫浏、曹安和：《苏南吹打曲》，北京：音乐出版社，1957年，第11页。

③ 同②，第12页。

后，更强调提出，“道教的‘梵音’，根本就是传统农村音乐中吸收到宗教里面去，而改掉了原来的名称的东西。原来的名称是‘吹打’”[①]。

又如，在收集苏州道教音乐时，负责该部分工作的学者，在谈到苏州道教音乐的出处时说道，苏州道乐的构成因素其中之一是来自民间，而且说其包含了民间器乐、戏曲等多方面的因素，只是“没有向民歌伸手”[②]。

本来，道教音乐的形成有着一个极为复杂的过程，包含着多种多样的因素。不可否认，民间音乐即是道教音乐的重要构成因素之一，上述的分析与论述也不无道理。但问题是，上述结论的得出及相关问题的评论基础，多少受制约于当时的政治环境。在反封建、反迷信的时代背景下，学术界不敢正视道教音乐相对独立而存在的现实及其价值，唯有将之放置在“民族民间音乐”之名下，以求证其来自于或受影响于民族民间音乐，继而可以名正言顺地挖掘之、采录之、研究之。既然是来自于民族民间音乐，从逻辑上讲，道教音乐就是广大人民群众的集体智慧和创作，即使是那些纯宗教性的音乐，也是利用了民众创作的音乐为其“封建迷信”服务。制约于特定的政治社会环境，大多数学者在论述道教音乐时，都有上述心态。

在分析前述苏南梵音与苏南吹打曲的关系时，杨荫浏、曹安和的观点是：“他们（指人民群众，主要是农民。引者注）所创作的这‘吹打’曲调，它所用的高低音域，竭尽了所用乐器表达的可能性，与过去统治阶级所反复提倡的黄钟‘中和之音’，大大的有着区别；它所用的乐器，是从就近地方生活环境中取得，大都不在统治阶级所采用的‘雅乐’之列；它的演奏技术，发展到了相当的高度，早已摆脱了统治阶级所宣布的‘大乐必易’的消极的欺人理论；它剧急的鼓声和后段有力的快板，是过去统治阶级所一定会斥为不合‘合雅’的‘正声’（隋文帝语）。这样的曲调，在封建统治的旧时代中，不是人民出于自己的要求，根据自己的生活感情，自己主动创造，是不会产生得出来的。它们是民间音乐素材相当高度的加工，是过去农民生活感情借了艺术形象的集中

---

① 杨荫浏、曹安和：《苏南吹打曲》，北京：音乐出版社，1957 年，第 12 页。
② 见《苏州道教艺术集》，中国舞蹈研究会，1957 年油印，第 76—77 页。

表现。在它们中间，有着高度的人民性。"[1]

由于有害怕宣传封建迷信的顾虑，致使研究者们对道教音乐的研究，在客观性和本体实际认知观念上打了折扣。又如对阿炳（华彦钧）的身份及其音乐的界定上，也多少受到上述顾虑的影响。阿炳出身于道教世家，他本人是一个道士，或称其兼有道士与民间艺人的双重身份，但当他的音乐经介绍给世人被广泛接受并深得人民喜爱之后，人们更多或说更愿意接受他的身份是"民间音乐家"而不是"道士"，他的音乐也就自然的是"民间音乐"而不会是"道教音乐"。道理很简单，人们不希望他们所喜爱的音乐因出自于一个道士之手，沾染了封建迷信色彩而降低了它的艺术价值。

上述现象的出现，与其说是研究者们学术研究上的缺陷，还不如说是他们顾虑于特殊历史时期政治等方面因素的一种无奈。

进入 80 年代，随着国家改革开放政策以及宗教信仰自由政策的逐步贯彻实施，政治环境、学术环境的逐步完善，学者们有了更多的言论自由，但由于受先前学术理论基础的影响，特别是文化大革命运动刚刚结束不久，许多习惯了的研究方式不可能一时间迅速改变，所以，恢复对道教音乐收集整理及学术研究的初期，对道教音乐概念的含混认识及如上所述出于政治等方面因素顾虑所作出的略显偏差的讨论分析，仍时常可见。

除上述这些客观原因之外，道教音乐研究中有些问题的出现，则来自于研究者自身主观上的因素。主要体现在两方面，一是调查不深入、不具体；二是某些观点和结论的提出过于轻率。这是两个连带着的、有着因果关系的问题。由于受客观条件限制以及研究者所受专业训练的局限，现有的道教音乐研究成果，鲜有在长久、深入地做实地考察和亲身体验宫观宗教生活的基础上完成的，借用甚至错用他人二手或三手资料进行研究的现象时常可见，因此，相关一些论著从选题到实际研究，流于空泛的问题随之出现，以至于某些论著的草率面世，令人觉得其研究的目的竟是为了出版著作、发表文章；研究的方法则是如何完成著作、成就文章。

---

① 杨荫浏、曹安和：《苏南吹打曲》，北京：音乐出版社，1957 年，第 13 页。

3. 道教音乐持续研究与继承发扬之展望[①]

（1）如何评述当代道教音乐之研究

过往对道教音乐研究成果之内容、形式及意义的评述和总结，多集中在研究论著于研究面向上的概括和表述，如音乐形态描述分析、民族民间音乐与道教音乐的关系比较，运用民族音乐学、人类学、社会学、历史学等方法和角度作道教音乐探讨研究的方法学归类等等。这种描述、分析、评述及归纳总结，对道教音乐历史性、阶段性研究作整体面貌上的概括是有着积极意义的。但是，单就道教音乐这一领域的研究而言，是否已经在上述诸如民族音乐学、人类学、社会学、历史学等学科上有广泛、深入的涉猎和研究，倒是一个需要谨慎判断和深入认识的问题，关系这一问题的核心还在于，研究者在自我领域（道教音乐）里，于基础层面所作的调查、实践、研究，是否足够可以放眼于与道教音乐交缘的上述学科领域作深广研究。前面对当代道教音乐研究状况所作的分析与描述，或许可以说明一些问题：做了多少道教宫观的实地考察？掌握了多少第一手资料？有多少人在从事道教音乐研究？如此等等。

（2）关于道教音乐的持续性研究

如何持续性地将道教音乐研究进行下去，并在前期研究成果的基础上有新的拓展，下列两方面值得重视：

其一，田野考察（fieldwork）。关于田野考察，中外不少从事道教文化研究的同行为此做出过艰辛的努力，施舟人（Kristopher Schipper）、劳格文（John Lagerwey）等学者堪称表率。施舟人教授为了深入研究道教，早年在台湾学闽南话、拜师学道并做了七年道士更是令人称奇赞叹。田野考察不仅需要经过专业技术性的训练，还要投入大量的时间、精力和财力，实非轻而易举。劳格文教授就曾说过，对于学者来说，写文章、谈理论是人人都会做的事情，但是，田野考察工作却不是人人都做得了的，它需要学者长时间为此而做出某些牺牲和奉献，需要家人的理解和支持，试想，置妻儿于家中而不顾，长年累月在宫

① 本节参引了刘红：《当代道教音乐回顾与展望》中的相关内容，详见《中国道教》2006 年第 6 期，2007 年第 1 期。

观考察、生活、工作，岂止是艰辛二字了得。[1]

过往所进行的道教音乐田野考察工作，部分带有音乐工作者“采风”的色彩，所谓采风，本意为收集民间歌谣。当初进行道教音乐研究的学者，大多为专业音乐工作者，因此，在田野考察过程中，学者们的耳目大都敏感、集中于道教仪式行为中与音乐相关的“声响”部分，研究的中心和焦点也在于观察这些“声响”与“音乐”相对应关系下的形态特征、组构方式、唱奏特点等方面，而这些“声响”（音乐）与道教仪式深层次的关联，却未在田野考察中做进一步追究。惯常的做法是，先将仪式的过程做录音、录像，继而做音乐记谱以及文字描述、分析等文案工作，即称之为“音、谱、图、文、像”的全方位收集整理。这一工作方式，如前述，对早前濒临绝迹的道教音乐作抢救性的收集、整理和保存而言，是行之有效而且意义重大的举措。然而，若欲对道教音乐作更深广的研究，除了“音、谱、图、文、像”的收集整理之外，在田野考察中，对与道教仪式各层面相关联的现象做仔细观察、了解和分析，是道教音乐研究者应该重点关注的工作。例如，最基础的层面我们应该了解：在所观察的道教仪式中，什么人做法事（仪式）？为谁做法事？参与法事的是什么人？不同的人员结构对法事（音乐）构成何种影响？什么地方举行仪式（道观内或道观外）？固定场合或临时性场合？公开性场所还是封闭性场所？什么时间举行仪式（既定周期重复性仪式，如季节、节日等；或特殊偶然性仪式）？仪式进行多长时间？仪式雇用者对场地、时间有何特别要求？等等。这些看似流于表面的一般性问题，往往反映出不易被考察者觉察的宗教、文化的深隐寓意。以一个田野考察工作为例来说明：笔者曾对苏州玄妙观的“天功”科仪做过田野考察和研究，其中观察到的某些现象即反映了道教仪式的表面行为与道教深隐寓意相关联的事实，也表明了“音乐性”与“道性”的相互关系。[2] 例如，我们一般对道教音乐作分类时所说的“器乐类”，道人们对其有不同于道外人士之概念的定性定位。乐器方面，道人们称鼓、钹、铃、铛、磬、木鱼等道坛内坛所

① 此为劳格文教授 1996 年 12 月于香港中文大学与笔者的一次面谈所言。

② 相关内容参见刘红：《苏州道教科仪音乐研究——以天功科仪为例展开的讨论》，北京：文化艺术出版社，2010 年，第 216—223 页。

用的器物为法器，而唢呐、笛、笙、二胡、琵琶、三弦等，则称之为乐器。之所以称铛、磬、木鱼等为法器，是因为这些器具被认为在道教仪式的演示中具有“法”的力量和“法”的象征意义。每一件法器都有各自不同的功能作用，如鼓被认为具有通神避邪的作用；钟，其柄上端称作剑，山字形，以此象征三清，具有降神除魔的作用；磬，其声铿锵琳琅，可响彻云霄，下振泉壤。正是由于法器具有这样的法力，因此，法器的使用就不似外人所见，只是在道人唱诵经韵时，跟腔击节那般简单。例如道长们做“进表”仪式时，其中有一环节称作“金钟玉磬”，“金钟”和“玉磬”分别指称两件不同的法器，一般观察者对道人们所说的这两件法器，多当做伴随经韵唱诵的节奏类伴奏乐器看待，并不知仪式行为中，道人们敲击这两件法器时，并非只是跟腔击节的经韵伴奏，而是通过这两件法器用不同的敲击点数表达出天地之数。可见，考察者看到的“金”、“石”之器，在道内人的眼中其内隐的宗教意义是何等奥秘。与这些有法之器相比较，吹管、拉弦乐器就显得次要许多，法事中，敲击法器的皆是坛内行法的“法师”，而演奏乐器的则是道坛下的“乐师”。单纯从音乐的角度来看，法器是属于敲击类的节奏乐器；笙、箫、笛、管等是旋律乐器。节奏性乐器与旋律性乐器相比较，一般道外研究者认为后者音乐性较强，是作音乐形态分析的重点，而两者与“道”（即“宗教性”）的远近关系，在道人看来则恰好与此相反。又如，在“天功”仪式中观察到，大部分的经韵唱诵都有乐器和法器跟腔伴奏，但其中有几首经韵却只用法器随腔击节，未用非法器的乐器伴奏；这几首经韵是：《灵官诰》、《步虚》、《烧香颂》、《各礼师》、《鸣法鼓》、《恭对天颜》。如果我们从普通音乐观念的角度来看，这几首经韵与同一仪式中其他用乐器伴奏的经韵在音乐形态上没什么区别，个别经韵甚至与其中用乐器伴奏的经韵之旋律完全一样，那么，何有这伴奏形式上的用乐与不用乐之分呢？为此，笔者曾访问过担任乐器伴奏的几位道长，道长们说，这几首经韵是“神圣”的，是法师做“功法”用的，所以不能用乐器伴奏。至于为什么“神圣”的，做“功法”用的经韵便不能使用乐器伴奏，道长们只是说历来如此，未作进一步解释。为说明这一问题，我们不妨先看一看这几首经韵的内容和其所包含的意义：“灵官诰”是一段诰文。在道教经典中，“诰”是诸尊神、仙真、祖师对

道教徒的训诫勉励文告。《玄门日诵早晚课》中的“宝诰”，是道教徒每天早、晚必须虔诚诵习，严于律己，善以待人的行为规范。“步虚”从字面上理解，是步入虚无之“道”的境界的意思，经词中言道：“太极分高厚，轻清上属天。人能修正道，身乃作真仙。”“步虚”是“发符”[①] 科仪程序开始时唱诵的第一首经韵，行法道士唱诵此经以调适自己的身心状态，以使其步入清虚之境，施展法力。所以此经韵被视作道士们增长“功力”之“行法”方式。《烧香颂》是行上香仪焚香许愿时唱的一首经韵，在道教看来，“灵香可以达天帝之灵”，“凡遇有急祷之事，焚之可以通明之德”[②]。因此，焚香之意念和行为，乃非凡之举。《各礼师》是请宣神灵的神咒，意在“存念如法”，属道士运作“内功”的行为。《鸣法鼓》是声扬召唤神力的宣通。《恭对天颜》则是面见仙真时，虔诚恭敬之心态的表露。上述几首经韵，有的是道士与神圣之间的交流，有的是道士修炼身心的行法表现。因为如此，为了与神灵交流的那份纯真感情，为了行法时的虔诚专一，为了道士们能在敬崇内静的状态中感悟仙道，非属法器的乐器伴奏似乎成为一种干扰。所以，不用乐，为的是体现修炼悟道时的纯真及避免这一悟道情感受到影响。

如此看来，田野考察不仅是学术研究的前提和基础，某种意义上而言，田野考察之本身就是颇具学术性的研究。

其二，局内人（insider）与局外人（outsider）关系。这里所说的局内人就是道内人，局外人亦即道外人。表面看来，局内人、局外人只是身份上的辨识和鉴定，而于研究的角度和学术立场上来看，由局内人、局外人所阐述或体现出来的局内观和局外观，却是一个需要认真对待的十分严谨的学术问题。

从某些道教音乐研究论著中可以看到，部分学者在相关观点叙述、概念解释中，对所涉及的观点、概念是出自道内人的局内观，还是出自道外人的局外观缺乏清楚的说明、界定。常见的现象是，查阅到某些关于道教音乐的文献，或者观察到某些道教音乐行为时，作为局外人的学者往往是就自我的判断或理

---

① “发符”是《天功》科仪中的一个仪式环节。

② 朱权：《天皇至道太清玉册》二卷十九章，《万历续道藏》。

解替局内人做出解释，而解释的过程中却并未在文献出现的背景（context），或音乐活动中局内人的感受等方面作深入追究，令人困惑于这到底是局内人的局内观呢，还是局外人认为的局内观。更由于局外人大多为音乐工作者的身份，在道教音乐作为“音乐”这一专业进行研究时，局外人反而左右了局内人的观念，因此，在道教“音乐”的解释上，局外人不仅在一定程度上充当了局内人的代言者，而且，局外人因专业技术之所长，还拥有了在“音乐”表述上的自主优先权。“道教音乐”之名称由来，即是一例：

本来，对于局内人的道人们来说，是没有“道教音乐”这一名称的，这一名称是道内人受道外学者界定了“道教音乐”这一概念的影响，而接受并顺应“道教音乐”这一名称和形式的。[①] 在道外，“道教音乐”这一名称何时何人始用，未知其详，但有一个基本事实是清楚的，即“道教音乐”是从事这一领域研究的学者们，或是体验过道教宫观、道场科仪活动的局外人，以“音乐”的基本要素如音高、节奏、旋律等为基准，对道人在执行科仪中的“音乐”行为，给予的一个称谓。这一称谓逻辑是：“音乐”是总结；支配“音乐”的事象，是作为“音乐”这一总结的分类参照。例如，使用在舞蹈这一事象中的“音乐”，就称为“舞蹈音乐”，使用在宫廷中的音乐，就称为“宫廷音乐”，以此类推，便有“电影音乐”、“戏曲音乐”、“民间音乐”等等，自然地，使用在“道教”之中的“音乐”，顺着这一逻辑就成了“道教音乐”。

道内人将道外人所说的在道教仪式中进行的“音乐”活动，称之为“念经”。“念经”在道人的心目中是一个广泛而抽象的概念。广义上讲，只要是道士从口中唱出或念出的都可以称之为“念经”；狭义上讲，“念经”又依据唱、诵、念的不同形式，有称“赞”、“颂”、“偈”、“韵”、“咒”等等。歌唱性较强的“念经”，道人们通常称之为“韵”、“韵子”、“韵腔”。唱诵这种“韵”或“腔”有称作“喊”或“喊韵”。依据不同的法事内容和对象，“韵”又分为两种不同的性质，一为“阴韵”；另一为“阳韵”。“阴韵”是用于“施食”、

---

① 有关“道教音乐”在道内与道外人认同观念上的讨论，可参见刘红：《苏州道教科仪音乐研究》，北京：文化艺术出版社，2010 年，第 216—223 页。

“济炼”、“荐亡”等阴事道场中的经韵；“阳韵”是用于对神仙礼赞或喜庆吉祥等道场中的经韵。

上述于表面来看，似乎只是局内人与局外人关于道教音乐的不同称谓。然而，深入一步地观察仪式中道教音乐的发生现象，我们会发现，道内人关于道教音乐的局内观和道外人关于道教音乐的局外观有各自不同的本质内涵：

局外人所理解的道教音乐，是音乐概念，称之为“音乐”，即肯定了其被用于欣赏的基本属性，因此，局外人理解的道教音乐，是艺术，是宗教艺术。

局内人所理解的道教音乐，是仪式行为，是念经拜忏的具体程序，因此，道教音乐在道人看来，可称之为艺术，但更是仪式行为本身。

于局外观来看，如果只是将道教仪式中出现的“音乐”现象，以“音乐”的基本要素作为标准而作“道教音乐”之称呼，道教音乐这一名称是成立的。但若冠以“音乐”之名，并用“音乐”的概念和定义来解释属于道内人在宗教活动中的这种仪式行为，于局内观而言，“道教音乐”不仅“名”不符“实”，而且某些道教仪式行为可以说与“音乐”毫不相干。因为，局外观的“音乐”，是可以被欣赏的一种艺术；而局内观的“仪式行为”，体现的是宗教的神圣性功能。

除上述两方面之外，现阶段研究层面比例失衡、研究成果与研究者比例失衡，也是将来道教音乐持续性研究中值得重视的问题。

通过对 1957 年至 2008 年五十年间发表于各学术期刊的道教音乐研究论文作数量比例统计发现，在所有研究成果中，概述、概论类的论文最多，交缘学科比较研究类论文次之，再次是地域性或专题性研究类论文以及文史探索考究类论文，田野实地考察类的论文最少。[①] 这一统计结果值得重视。作为我们的研究对象，道教音乐涉及的是一个层面广泛、现象复杂、特性显著的宗教文化现象，道教音乐作为道教科范仪式的构成因素，直接贯穿体现于道教仪式的整个过程之中。因此，田野实地考察，掌握第一手资料是从事此项研究的基本前提

---

① 统计结果参见刘红：《当代道教音乐研究之定量分析（1957—2008）》，载《音乐研究》2010 年第 2 期。

和必须。虽然，一些不一定需要作田野实地考察的文史探索考究、交缘比较之类的研究，可以是文本、典籍之类的检索、推论、探究，但是，缺乏实地考察资料作支撑、印证，某些文本到文本的纸面研究，难免空洞甚至失实。一些改头换面、没有实地考察体验，文本互换、转抄的拼凑之作，更是于学科的健康发展有百害而无一利。文本研究与实地考察比例失衡的研究状况，应该得以调整、改善。

另一个有关全国（限于内地）道教宫观数量及常用道教仪式的两个数据，更提示我们应对文本研究与实地考察比例失衡这一问题予以足够重视。内地到底有多少道教宫观？由于统计标准和条件不同，难尽其详，就笔者从国家宗教局、中国道教协会以及各省市道教协会了解到的资料，以及从“香港道教文化中心”根据各地电话黄页信息加以综合、统计的结果表明，目前遍布全国各地的大小道教宫观约五千多处，加入各宫观常用之一百多个道教仪式这一数据，相形之下，我们目前在以田野考察为基础的实证性研究显得相当薄弱。

在有限的以田野考察为基础的道教音乐研究中，所涉及的地域范围也有一定的局限和失衡。以已经出版的著作为例，研究项目涉及省市地域范围的计有：湖北（武当山）、四川（青城山、青羊宫）、浙江（杭州、温州）、云南（剑川）、北京（白云观）、江苏（苏州、茅山、无锡）、山东（崂山太清宫）、陕西（佳县白云山）、江西（龙虎山）、上海（白云观、城隍庙）以及台湾、香港等，而诸如东岳泰山、北岳恒山、南岳衡山、西岳华山、中岳嵩山、陕西楼观台、龙门洞、西安八仙宫、武汉长春观、兰州白云观、南昌万寿宫、广州三元宫、重庆老君洞、安徽齐云山等等这样一些历史悠久、影响深远的名山古观至今仍未涉足。

倘若采取：宫观→科仪（整套完整科仪；单个独立科仪）→个案分析研究的方法和模式来要求我们作道教音乐的实地考察和研究，某种程度上而言，现阶段我们于道教音乐之实证性研究上，仅仅只是开了一个头。

有多少人从事（过）道教音乐的研究？

同样以1957年至2008年间发表的道教音乐论文为数据进行统计分析，结果表明，总共发表的290篇论文是由境内外、道内外131位作者完成的，人均

发表2.2篇。另两个数据基本反映了当代道教音乐研究者的实际状况：131位作者中，发表论文5篇以上者有15位，发表论文156篇，占总数53.8%；发表论文10篇以上者有6位，发表论文111篇，占总数38.3%。[①] 这一数据表明，大多数作者只是一时间偶尔做过少许道教音乐的相关研究，绝大多数成果基本集中于近10人持续性的惯常研究之中。与数量可观的研究成果相比，明显存在着研究人员与研究成果比例失衡现象。这一失衡比例，直接导致和产生了相对少量的研究者与分布广大、数量众多的研究对象之间的更大失衡现象。

（3）关于道教音乐的传统继承与发扬

当今社会，现代化程度一天高过一天，在模糊的“现代”意识下，人们时常担心的是他们有没有被时代抛弃而落伍。看到今天的年轻道人可以自己驾驶汽车，以电脑、手机等与时代同步的现代信息工具进行交流时，人们的感觉即是，这是“现代道人”。再则，在现今道教尚未广为人知的情况下，为了帮助社会民众对道教有正确的认识和理解，为了弘扬这一民族色彩浓厚的传统道教文化，道内道外近年来都以各种不同的形式和方法做了一些道教文化的推广活动，前及道教音乐之舞台艺术表演就是其中影响较大的一项。这种作舞台表演的道教音乐形式的出现，引发了部分道外学者对道教音乐能不能继续保持道乐固有传统的疑虑，这些疑虑包括：

有专业音乐人员参与道教音乐的表演，[②] 道教音乐是否仍然维持着单纯的宗教色彩和具有宗教的代表性？经专业音乐人员运用专业技术加工、编配之后的道教音乐，是否还具备道教音乐的传统本色？受过专业音乐技术训练的道士，是否会影响他们对传统道乐的继承和认同？

凡此种种，在道外学者们看来，此类型的道教音乐已经变相失去了既有传统，变成了应时而生的“现代”道乐。记得2003年第三届道教音乐汇演期间，演出次日，在北京白云观内举办了一个有道外学者和道内人士共同参加

---

① 数据来源参见刘红：《当代道教音乐研究之定量分析（1957—2008）》，载《音乐研究》2010年第2期。

② 考虑到宫观道士于音乐表演技术上的不足，在相关舞台道乐表演中，部分宫观特邀了一些音乐学院的师生或专业音乐表演团体的人员参加演出。

的座谈会，是次会上，在赞扬汇演获得圆满成功的同时，也有学者指出汇演中的一些曲目因增加了一些现代音乐的演绎方式而部分失去了道教音乐的固有传统。

面对上述问题，首先需要弄清道教音乐之“传统”的概念。这里，再从道内道外两方面来做解释。

于道内看，道教音乐是念经拜忏的具体程序，是仪式本身的行为，那么，只要道教仪范的内容、形式、程序以及道人的修行生活等不发生根本性变化，用于宫观内的道教音乐就不会因为年代的更新而发生新的变化。这一解释不是逻辑上的判断，而是客观现实，道外学术界对道教音乐一直保存着这一传统也有共识，认为道教音乐的一个主要文化特色就是保留有中国古代音乐文化的特色，原因是道教音乐自形成伊始，便一直受到皇室官府的扶植和荫护，并受宫观组织和清规戒律之制约，很少受社会动乱冲击，得以自成一体的连续发展。同时，道教音乐历代靠口传心授，传承方法隐秘保守，特别是全真道要求更严。因此，道教音乐能将其古代传统音乐保存至今。由此可以看出，道教音乐传统在道内的体现是与宗教制度、信仰体系、仪式行为等密切关联的，这一传统，随宗教之存在而存在，随宗教行为之传承而传承。

道外学者们（主要是音乐工作者）道教音乐之传统观念的形成，与前述几次较有影响的道教音乐采录、收集有很大关系，这是因为，大多数学者是第一次通过采集这些资料而接触到了令他们感觉很独特的道教音乐，面对这些原始（original）而真实的资料所表现出来的不同于其他类别的音乐形态，长期从事音乐工作的背景和经验，使学者们作出了传统道教音乐的判断。

其实，道外人在作道乐的“传统”界定上是有局限的，表现在两个方面：其一，道外人无法体验限制在道教宫观内关乎传统的实际生活和状况，学者们多采用参考文献记载或者借助收集来（可能仅此一次）的田野资料，加上自己客观感受的方式来进行是否为“传统”道乐的观察或评判。其二，道乐是音乐，这是道外人认知道乐的前提，衡量道乐诸多因素的标准皆以“音乐”为参照，因此，在道外人看来，由道人自己表演（展示）的，区别于其他类别的音乐；在形态和表演风格上有个性而且没有受到其他音乐形式影响的道教音乐，

就是传统的、原汁原味的，用当今时尚的话说就是“原生态”的道教音乐。反之，如在道教音乐中采用了他类音乐的成分，又或者在表演形式上借用了其他方式，那就不是传统的道教音乐了。

比较道内道外关于道教音乐之传统观念不难看出，道内的传统道乐观念是道人们在长期的宫观生活中慢慢地接受、传承而形成的，而且，这一观念是在自觉不自觉的潜意识中，长期积累、逐渐形成并成为了他们宗教生活的一部分；道外的传统道乐观是学者们对客观既定[①]或主观判断[②]的道乐形态的一种认知。

道内人将作舞台艺术表演的道教音乐，是当做弘扬道教文化来看待的，视为自己宗教和自身文化的一种宣传。表现在：一方面，从欣赏音乐的角度来看，道人们乐见道乐被艺术化之后增强了其于一般民众而言的可听性和欣赏性，因此，道人们很尊重道外学者们的专业知识，并积极配合道外学者从事艺术化展现道乐的种种探索和尝试。另一方面，从弘扬道教文化、扩大宗教影响的角度来看，通过这种艺术性较强而且易于被人们接受的公开表演形式，可以令不被人们广泛认知的道教及道教文化得到社会性的宣传。中国道教协会副会长黄信阳道长就曾说过，“通过念经、做法事的方式来进行道教文化宣传是不够的。利用一些人们喜闻乐见的形式来宣传道教文化往往会取得好的效果，道乐表演就是其中一种有效的方式”[③]。一些宫观道院组建道乐团，也是出于在社会上宣传、弘扬道教文化的目的。例如香港道乐团，这是一个经政府注册的专事道教音乐表演的团体，其办团方针和目的就是“以艺术化的方式和手段，通过道教音乐的展示和表演，让社会上更多的人了解道教，关心道教，让中国的传统文化精神，在道教音乐的展示中得以弘扬、宣传”[④]。

在道教音乐的传统继承与发扬这一似乎矛盾着的行为中，有一个现象值得重视，那就是，道内虽接受、赞同并积极参与道教音乐艺术性的研习和表演，

---

① “客观既定”是指在道教宫观中以相对固定形态，程式化表现出来的道教音乐。

② 这里的“主观判断”是指学者们对道教音乐具体形态的相关分析。

③ 黄信阳道长于2003年3月19日，在北京白云观举行的“第三届道教音乐汇演”座谈会上的发言。

④ 见香港道教文化资料库网站（www. taoism. org. hk）“香港道乐团”介绍。

但是，这种超越“传统”的“发扬”行为，并未直接地影响到道内的传统宗教活动之中。这是因为，道教音乐的传统继承与传统发扬，分别体现在不相抵触、矛盾的两个层面，或说是两种不同性质、形式的行为中。

仍然从道教音乐之概念的理解上来解释这一问题。道教音乐无论是以传统的方式来表达还是以艺术性的方式来演绎，在道人们的概念中，它始终是“念经”。不同的是，在道人们看来，经道外艺术家们加工过的、或者有艺术家参与在舞台上进行的艺术化的“念经”，与在宫观内日常宗教性的“念经”是两种不能混为一谈的行为。同样是念经，在舞台上，道人们面对台下的观众，要以被欣赏的姿态作表演，这时的“念经”于概念和行为上，与道外所持的“音乐”概念是默契、吻合的，体现的是可以被欣赏并可以作为文化进行推广的艺术价值和功能；可是，当道众们在宫观内做宗教意义上的“念经”时，情形则与舞台上的表演完全不同，道人们面对的不是观看着自己表演的观众，而是面对着各界神灵的自我修行、悟道，这时的“念经”无涉艺术，尽显宗教本色。曾随北京白云观经乐团参加过多次海内外道乐表演的道长们，交谈他们在舞台上作道乐表演与在宫观道场念经的感受，[①] 道长们一致认为，舞台表演和道场念经不仅场合和现场气氛有很大区别，个人的内心感受也很不相同，舞台上表演时有一种莫名的些许紧张、新奇的感觉，而在宫观或道场上做法事，则是严格按照既定程序，准规行法，有外人体验不到的神圣感。所以，道长们表示，舞台表演与道场行法是两回事。道长们又说，他们自己的专长不是音乐，作艺术性的道乐表演能力有限，因此，为了增加舞台演出的艺术效果，较为大型的舞台表演时，他们会邀请一些专业音乐人士参与演出，如中国音乐学院的部分师生、中央民族歌舞团部分音乐家都曾与他们合作表演过。[②]

综上所述，舞台上作艺术性表演的道乐活动，从一开始就是道外人在道内人的配合下，以“音乐”为标准而做出的一种宗教艺术行为。这类活动丰富了道教音乐的艺术性、观赏性，吸引和提高了人们对道乐的兴趣，具有一定的社

---

① 这几位道长分别是高功马诚仁，经师李建、陈明军、陈理真、李信阳、陈养成。

② 上述参引了刘红：《道内人与道外人的现代道乐观》中的相关内容，载《中央音乐学院学报》2005 年第 2 期。

会文化意义，对道教文化的发扬和推广有实际的功用价值。于道内人看来，舞台上的道乐艺术性表演，不同于宫观道场的念经拜忏，这种道乐表演体现了道乐可供世人欣赏的一个层面，但在宗教实际行为中，道乐（念经）体现的不是其艺术性的观赏价值，而是作用于各项仪式活动的实际宗教功用。

道教音乐的传统存在于道教科范仪式之中，科范仪式是道教的核心内容，因此，道教音乐的传统会与道教一同长久地传承下去，这一传统的传承也只能是道内人；道教音乐的发扬，是体现宗教精神的文化艺术活动，在今天各色文化争奇斗艳的环境下，道教音乐的发扬光大，除了道内人义不容辞地承担这一责任之外，更寄望于道外各方专业人士特别是艺术家，发挥专业特长，善用各种形式，将道教音乐文化推行得更为深广。

本章主要参引资料：

周振锡、史新民、王忠人、向思义、刘红：《道教音乐》，北京：燕山出版社，1994 年。

王纯五、甘绍成：《中国道教音乐》，成都：西南交通大学出版社，1993 年。

中国舞蹈艺术研究会：《苏州道教艺术集》，1957 年（油印本）。

张鸿懿：《北京白云观的道教音乐》，载《中国音乐》1990 年第 4 期。

王忠人、刘红：《全真正韵采录整理报告》，载《黄钟》1991 年第 4 期。

陈大灿：《道教音乐初论》，载《道协会刊》（中国道教协会内刊），1984 年第 13 期。

甘绍成、董阳：《川西地区道教音乐调查报告》，载《音乐探索》1988 年第 2 期。

甘绍成：《川西道教音乐与地方音乐的关系》，载《音乐探索》1992 年第 3 期。

詹仁中：《全真道经韵“崂山韵”概述》，载《黄钟》1991 年第 4 期。

杨久盛：《千山道教音乐简介》，载《中国道教》1991 年第 1 期。

李玉珍：《东北新韵初探》，载《乐府新声》1990 年第 1 期。

刘红：《试论“武当韵”——兼谈道教音乐的哲学蕴涵》，载《黄钟》1990

年第 1 期。

张凤麟:《苏州道教音乐浅析》，载《中国道教》1990 年第 4 期。

吕锤宽:《台湾道教音乐源流略稿》，载《艺术学》（台湾）1989 年第 3 期。

曹本冶：《香港道教全真派仪式音乐初述》，载《人民音乐》1989 年第 8 期。

曹本冶:《道乐研究与香港道乐》，载《黄钟》1991 年第 4 期。

李养正:《当代中国道教》，北京：中国社会科学出版社，1993 年。

史新民主编：《中国武当山道教音乐》，北京：中国文联出版公司，1987 年。

中国道教协会、苏州道教协会编：《道教大辞典》，北京：华夏出版社，1994 年。

中国社会科学院：《中华道教大辞典》，北京：中国社会科学出版社，1995 年。

Livia Kohn ed. , *Daoism Handbook*, Brill Academic Publishers, Netherlands, Incorporated, 2000.

张志哲编:《道教文化辞典》，南京：江苏古籍出版社，1994 年。

闵智亭:《道教仪范》，台北：新文丰出版公司，1995 年。

杨荫浏主编:《宗教音乐·湖南音乐普查报告附录》，北京：中央音乐学院民族音乐研究所 1958 年油印；北京：音乐出版社，1960 年。

扬州市文联编:《扬州道教音乐介绍》，扬州：1958 年油印。

李石工等:《佳县白云山道教经韵八套及笙管二十七首》，载何钧等收集整理《陕北葭榆民俗·宗教音乐散编》，西安：中国音乐家协会西安分会 1959 年 12 月编印（油印）。

杨荫浏、曹安和编:《苏南吹打曲》，北京：音乐出版社，1957 年。

曹本冶、罗炳良编：《国际道教科仪及音乐研讨会论文集》，Hong Kong: Society of Ethnomusicological Research in Hong Kong, 1989 年。

曹本冶、魏煌、毛继增编：《第二届道教科仪音乐研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，1991 年。

《人民音乐》编辑部编：《第一届道教科仪音乐研讨会论文集》，北京：人民音乐出版社，1992 年。

张鸿懿：《北京白云观道教音乐研究》，台北：新文丰出版公司，2001 年。

曹本冶、蒲亨强：《武当山道教音乐研究》，台北：商务印书馆，1993 年。

吕锤宽：《台湾的道教仪式与音乐》，台北：学艺出版社，1994 年。

曹本冶、刘红：《龙虎山天师道音乐研究》，台北：新文丰出版公司，1996 年。

曹本冶、刘红：《道乐论——道教仪式的信仰·行为·音声三元理论结构研究》，北京：宗教文化出版社，2003 年。

刘红：《苏州道教科仪音乐研究——以“天功”科仪为例展开的讨论》，北京：文化艺术出版社，2010 年。

史新民、周振锡、王忠人、向思义、刘红编著：《中国龙虎山天师道音乐》，北京：中国文联出版公司，1993 年。

史新民、周振锡、王忠人、向思义、刘红采录编辑：《玉溪道人闵智亭传谱：全真正韵谱辑》，北京：中国文联出版公司，1991 年。

史新民编：《道教音乐》，北京：人民音乐出版社，2005 年。

附录　历代有影响的道乐谱集

宋·《玉音法事》书影之一

参考新文丰出版《正统道藏》

第18册第567—605页《玉音法事》

宋·《玉音法事》书影之二

大明御製玄教樂章　第一

大明御製玄教樂章　陛一

醮壇讚詠樂章

迎風輦

迎神

巍巍道德顯至靈陰陽斡運化育成冥冥窈
合四一四尺一尺五六工尺合四合合四一
窈非常名超離浩劫能長生乘雲馭飇來太
四六工尺六工尺一合四合合四一四六尺
清蘋繁薦祀鑒衷誠
工六工尺一合四合

○

獻供

○

妙運神化二氣中甄陶群生普聖功昭茲揚
合四一四合四尺六工尺一合四合一尺工
靈降璇穹瓊輪紫蓋紛若從神祇鑒歆福來
尺工六尺六工尺一四工合合四一四尺六
崇穰穰簡簡彼無窮
工六工尺一合四合

行道

梵炁縹緲布紫宸開明三景耀五文太初溟
合四一四尺一尺六工尺一四工合合四一

明·《大明御制玄教乐章》书影之一

参考新文丰出版《正统道藏》
第33册第331—336页《大明御制玄教乐章》

大明御製玄教樂章　第二

淳天地尊化成萬物播大鈞呵衛森羅朝群
四六尺工六工尺一四工合一尺工尺六工
真衆靈昭格鑒明禋
尺六工尺一合四合

請師

玄範肇啓萬法張元始太極妙闡揚琅函祕
合四一四六尺工六工尺一四工合合四一
笈儀文彰玄門開廓道彌光靈寶丕宣徧十
尺六工尺六工尺一合四合合四一四尺六
方度人濟世福難量
工六工一尺合四合

獻酒

上玄錫福海宇寧雨暘時序年穀登河清海
合四一四尺一尺工六工尺合四合合四一
晏樂和平札瘥疾癘永不生鰥陳鬱邑通輿
四尺六工六工尺一合四合合四一尺六工
誠薦禋禍祉日來臻
尺六工尺一合四合

送聖

萬靈翩翩雲中來忽乘飈馭雲中歸願祈陟

明·《大明御制玄教乐章》书影之二

清・《全真正韵》书影之一

见清末（1906）贺龙骧、彭瀚然在成都二仙庵重刻的《道藏辑要・全真正韵》

清·《全真正韵》书影之二

上架建议：音乐理论


ISBN 978-7-5039-5483-2

定价：36.00元